بناء الرواية

تأليف

إدوين موير

ترجمة

إبراهيم الصيرفي

الكتاب: بناء الرواية

الكاتب: إدوين موير

ترجمة: إبراهيم الصيرفي

الطبعة: ٢٠٢١

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف: ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس: ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com E-mail: info@bookapa.com

APA

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

موير ، إدوين

بناء الرواية / إدوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

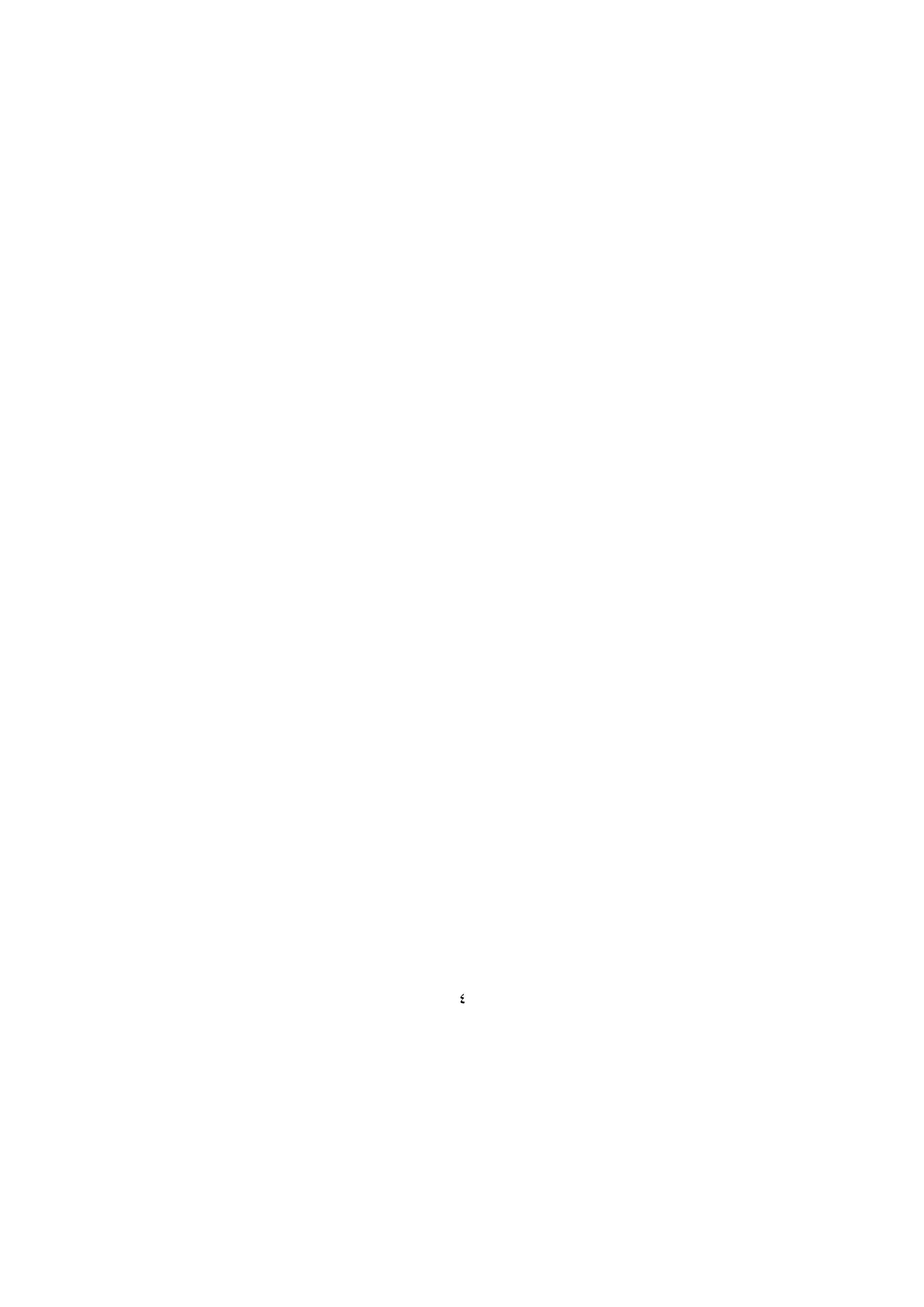
١٢٣ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولي: ٤ – ١٨٥ – ٩٩١ – ٩٧٧ – ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع: ٨٠٧٠ / ٢٠٢١

بناء الرواية





الفصل الأول

روایة الحدث وراية الشخصية

غرس هذا الكتاب دراسة الأسس التي يقوم عليها بناء الرواية. ومن الواضح أنه لا يمكن حصر تلك الأسس في مثال لرواية واحدة مهما يكن شأنها. وعلى ذلك فسوف أتبع المنهاج التالي: سأقسم للرواية إلى أقسام أولية ولكن يسهل التعرف عليها، ولن أعني بنوع واحد من البناء فحسب، بل بعدة أنواع، وسأكشف، إذا تيسر ذلك، عن القوانين التي تعمل في كل منها، وأجد المبرر الجمالي لتلك القوانين. ثم سأحاول أن أبين أن هذه القوانين في كل مظاهرها تنبع من ضرورة عامة وتستهدي مبدأ عاما.

على أنه من الخير تحديد مجالنا قبل الإيغال فيه؛ وذلك بالإشارة إلى ما يقع وراء تلك الحدود. وقد ظهرت في السنوات الأخيرة ثلاثة كتب هامة عن الرواية لكتاب موهوبين، تعالج جوانب شائقة في الموضوع؛ هي: "صنعة الرواية" "**The Craft of the Novel**" تأليف برسي لبوك **Mr. Percy Lubbock**، وقد اهتم فيه بالشكل. أساساً. ورغم أنه يورد أشياء عديدة قيمة، فإنه لا يكشف لنا ماهية ذلك الشكل. بيد أنه من الواضح أنه يعني به شيئاً يختلف عما نقصد به "البناء" هنا، فالشكل كما يفهمه يعتمد على ما يسميه "بوجهة النظر"، وهو يتضمن التزام الكاتب بموقف من موضوعه ضيق. محدد تحديداً صارماً لا يحيد

عنه، كما يفعل هنري جيمس، على سبيل المثال. فمستر لبوك يتناول نمطاً معيناً للبناء، لا البناء عامة، ثم يتبعه. أ. م. فورستر **Mr. E.M. Forster** بكتابه "جوانب الرواية" "**Aspects of the Novel**" وهو لا يحفل كثيراً بالشكل، كما أنه لا يرى داعياً لارتباط الرواية "بوجهة نظر" واحدة، حسبه أن يثب بنا الروائي إلى الاقتناع بشخصياته وأن يقدم لنا "الحياة". ثم يظهر بعدهما جون كاروثر **Mr. John Caruther** بمقاله الصغير الحافل "شهر زاد" أو "مستقبل الرواية الانجليزية" مبرهناً فيه على حتمية أن تكون الرواية ذات شكل، وذلك لأن الأستاذ وايتهد يقول بأن للحياة شكلاً. فهو يرى أن مادية القرن التاسع عشر بما تتضمنه من إنكار للغاية قد أصبحت فلسفة عتيقة، وعلينا أن نؤمن الآن "بالغاية العضوية"، فللحياة وفق هذا شكل، وإذن فينبغي أن يكون للرواية شكل. وسيحرر روائي المستقبل نفسه "من المعتقدات الزائفة التي تقيد حرية الروائيين اليوم، وهي أن كلية الأشياء ليست ما هي عليه في الحياة وأن كل محاولة لبلوغ "الكلي" في الفن ينبغي أن تظل، على أحسن الفروض، ضرباً من الخداع". وسيؤمن، بدلاً من ذلك، أنه بتشكيل عمله الإبداعي في نمط عضوي إنما يعمل عملاً يتفق وروح الحياة ذاتها، وأن "الأشياء المترابطة المليئة" التي يصنعها تشمل نفس النوع من الحقيقة ونفس النوع من الصدق، اللذين يمكن أن يعثر عليهما من حوله في عالم الحقيقة الملموسة الخالصة، وسيدرك أنه إنما يتخير ليكشف ما هو موجود فحسب.

ولبوك هو الكاتب الوحيد من بين هؤلاء الكتاب الثلاثة، الذي يراعي بعين يقظة جانب الموضوع. وفي الحق أنه متزمت، ولكي ترضيه عليك أن تسلك به الطريق الوعر. وكلما زادت الصعوبة كلما كان ذلك أفضل، بل قد يذهب المرء إلى الزعم بأن الصعوبة في الرواية تغدو عنده مصدراً جديداً للمتعة الجمالية. غير أن له ميزة نادرة هي اهتمامه بالرواية بوصفها شكلاً محدداً في الفن لا مجرد مظهر من مظاهر الحياة. وهو من غير شك قد يتفق مع كاروثر في أن للحياة شكلاً، إلا أنه يتذوق حقيقة الفرق بين هذا الشكل والشكل في الرواية. وقد يتفق مع مستر فورستر في وجوب أن تقدم لنا الرواية "حياة" غير أنه قد يتساءل: أية حياة؟ وما الفرق بين الحياة كما نحياها والحياة عند ثاكري وهنري جيمس؟. وباختصار فإنه لا ينسى الرواية طيلة دراسته للرواية، أما مستر فورستر فيرى أن الرواية لا بد أن تقدم إلينا الحياة، لأن الحياة تعطينا الرواية. ويرى كاروثر وجوب أن تتمثل الرواية شكلاً لأن للحياة شكلاً، وكلاهما على صواب ولا شك، ولكنهما ينسيان شيئاً: هو الرواية.

وأول شيء على المرء أن يفعله ليذكر الرواية أن يفرض (أعني أن ينسى) ما يتعلق بالحياة وأن لها شكلاً، فالحق أنه إذا كان الروائي يكتب عن الحياة فليس ذلك بمستغرب فإنها الموضوع الوحيد الذي يعرف عنه شيئاً ما، وليس بعجيب أيضاً أن يضع الحياة دائماً في شكل حين يكتب، مهما يكن رأيه في الحياة، إنه يفعل ذلك لأنه يقرر شيئاً، أما الحياة فلا

تفعل شيئاً كهذا. وهو قد يقول في تقريره ذلك إن الحياة فوضى أو أنها منظمة، وقد يكون ذلك التقرير واضحاً إلى حد ما. بل قد يكون أوضح من الحياة ذاتها، إن لم يكن يكتبه على طريقة مس جروترود شتاين **Miss Grutrude Stien**. والأمر في غاية الوضوح فنحن لا يخطر ببالنا قط أن نشكو من أن برمنجهام **Birmingham** أو كلابهام **Clapham** خالية من الشكل ولا أن حياة سمث ليس لها نظام. لكننا نشكو يقيناً إذا كانت الرواية عن برمنجهام أو سمث خالية من الترابط. فمن البديهي أن الشكل في أية رواية، مهما خلت من الشكل، لا يمكن قط أن يكون كالحياة كما نشاهدها في لا شكليتها. لأنه حتى رواية "يوليسيز" **Ulyesses** أقل اضطراباً من دبلن. إن ما يريده مستر كاروثر حقيقة هو أن تقوم الرواية على إدراك فلسفي جديد للكون لا على القوانين الخاصة بالرواية ذاتها، ولا شك أن المفاهيم الفلسفية الجديدة قد لا تخلو من فائدة للروائي، إذ قد تساعده على رؤية أكثر اكتمالاً للعالم، كما أنها من الناحية المثالية، ينبغي أن تكون جزءاً من معرفته. غير أنها لن تعلمه ما هي قوانين الرواية مهما أطال الإصغاء إليها. إذ قد يكتب رواية جيدة البناء، وفي ظنه أن الحياة فوضى، وقد يكتب أخرى هزيلة في بنائها رغم تصوره أن الحياة نظام.

مرد ذلك إلى أن قوانين الرواية وقوانين الإبداع الخيالي في النثر ليست خاضعة لسيطرة الكاتب وهو ربما لا يعرفها؛ والمهم أن عليه أن

يضعها في الاعتبار. قد تساعده النظريات المكتوبة عنها، وقد تعوقه وكذلك الجهل بها. فإذا عدل هذه القوانين وفق غايته عن وعي كما فعل هنري جيمس، فمن المحتمل أن يقرب بينهما، وإذا كان مثل ديكنز DickensK، يعرف قليلاً أو لا يعرف شيئاً على الإطلاق عن تلك القوانين فسيمضي في الكتابة بنفس الحماسة سواء راعاها أو لم يراعها. ذلك أنه لا توجد وسيلة، أياً كانت بارعة، يستطيع بها الكاتب أن يعدل من تلك القوانين تعديلاً أساسياً. فروايات هنري جيمس ليست امتداداً أو تحقيقاً للتقاليد الماضية ولا تحسينا لها إنما هي فرع صغير منها. فرواية "السفراء" لا تعلو على رواية "مرتفعات وذرنج" لأنها تتبع تقاليد في نفس أهمية مؤلفها، على حين تكون الرواية العظيمة دائماً على تقاليد أعظم من مؤلفها. إن الخطر الذي يمكن أن يقع فيه كاتب صاحب نظرية يطبقها على الرواية مثل هنري جيمس هو أنه ينتهي إلى ما يود عمله بدقة تامة. إنه يستبعد ثلاثة أرباع الحياة حيث يستطيع غيره ببعض الجهد إخضاعها. وحبكات مثل هذا الكاتب تكون في غاية الإحكام، ولكن الحركة العضوية تعوزها، يعوزها المد والجزر في حبكة تتبع التقاليد الرئيسية. ثم هي خالية من "تآكل الحدود الهائل" وهي العبارة التي اقتبسها فورستر عن نيتشه وأعجبته وقد اختتمها بقوله: "زائف كل ما يعد قبلا" ولا يوجد نقد يوجه إلى روايات هنري جيمس خير من هذا.

على أن الرواية غنية بفروعها وبعض هذه الفروع الثانوية ذات أهمية

كبرى، وهي تتضمن بعض أعمال جيمس وفلوبير. ومثل هذه الروايات يجري في طريق مألوف ففي أول الأمر يتقبلها قلة من الناس على أنها أسمى ما بلغته الرواية وخير أشكالها وأحدثها. ثم تستقر في وضعها الطبيعي، وتدخل في التقاليد الفنية كعناصر ثانوية وتضيف إليها شيئاً يستخدمه الكتاب فيما يريدون.

فلنترك تلك الفروع، وقد اعترفنا بقيمتها، لأن الغرض من هذا الكتاب أن نتتبع بناء الرواية بشكل عام أو بالنسبة إلى رواية بعينها أكثر من تتبعنا للتنوعات الهامة التي تولدت منه. وما يزال كثير من هذه الأشكال يدعو إلى الجدل، وأود أن أظل قدر الطاقة، بعيداً عن هذا الجدل، وربما كان كتاباً لبوك وكاروثر من أحفل الكتب بالمشاكل الجدلية المباشرة أو غير المباشرة. فبعض الأشكال في رأي لبوك جيد وبعضها رديء، وخير الجميع عنده ما قام به هنري جيمس. وعند كاروثر ينبغي أن يكون لكل رواية شكل محدد واضح مهما يكن موضوعها أو هدفها أو أسلوبها، أما أنا فسأبدأ بافتراض أن الأشكال الرئيسية للروايات جيدة كلها: الروايات ذات الشكل المحدد والأخرى ذات الشكل الغامض، وتلك التي تتقدم في نمو صارم والتي يبدو أنها لا تتطور أبدا. وسوف لا أدخل في الجدل الراهن، بل سأحاول أن أسهم بقليل من النظرات العامة التي تمت إلى تلك الأمور بصلة.

وأول صعوبة هنا أن أغلب المصطلحات التي تتعلق بالرواية في

الوقت الحاضر تدعو كلها تقريباً إلى الجدل أو بعضه أعني من مثل مصطلح "النموذج **Pattern**" و"الإيقاع **Rhythm**" و"السطح **Surface**" و"وجهة النظر **Point of View**" وغيرها. ومن المعتاد، على سبيل المثال، أن نجد النموذج عند هنري جيمس. وحيثما يستخدم الناقد هذا المصطلح فإنه يضع فيه دفاعاً غير مباشر عن الرواية الجيمسية. وقد وجد فورستر النموذج الحتمي في رواية السفراء وكذلك كشف "الإيقاع" بصورة أكثر أصالة عند مارسيل بروست. بيد أن لبوك يفشل تماماً في الكشف عن اصطلاحه "وجهة النظر" في مؤلفات تولستوي، وقد أفزعه ذلك إلى حد ما. ولا تخلو الكتابة عن الرواية بهذه الطريقة من بعض القيمة. وسنقبل هذه المصطلحات في شيء من التجوز، لأننا لا نؤمن بحق أن للرواية "نموذجاً" كالسجادة أو "إيقاعاً" كاللحن. ونحن لا ندرك ما يتحدث عنه فورستر عندما يذكر "النموذج" و"الإيقاع" لأننا ندرك أنه "لا نموذج" ولا "إيقاع". وأيو هذه المصطلحات القابلة للجدل هو هنري جيمس، وقد كان انطباعياً صرفا، أعدى النقد بألفاظه ذات الإيماءات والتلميحات التي يتضح نقصها البالغ عند تطبيقها على الأعمال الممتازة. فمصطلح "النموذج" قد يكفي تماماً في مواجهة رواية "السفراء" أما مصطلح "الإيقاع" فقاصر تماماً عن بيان خصائص بروست. إذ أن هذا الإيقاع لو طبق عليه لوسمه بالعاطفية المسرفة كما يمكن بحق أن يسم بها أي روائي من كتاب الدرجة الأولى. وبنفس الطريقة نجد أنه من الحمق البين أن نتحدث عن "نموذج" في

رواية "الجريمة والعقاب" رغم أن لها "نموذجاً" أو أن نتحدث عن "السطح" في رواية توم جونس رغم أن سطحها رائع. فالنقد يعترف بهذا ضمنا بألا يحاول الاعتراف به.

أما مصطلح "الحبكة **Plot**" فإنه يقف بمنأى من تلك المخاطر. إنه مصطلح محدد، أدبي، ثم هو مطبق على نطاق عام. ويمكن استخدامه بأوسع معنى مألوف، ثم إنه يعين لكل إنسان، وليس للناقد فحسب، سلسلة الأحداث في قصة ما والقاعدة التي تربط بعضها ببعض. إنه مصطلح يشمل رواية "جزيرة الكنز" **Treasure Island** و"ترسترام شاندي" **Tristram Shandy** و"مرتفعات وذرنج" **Wibering Heibbts** ورواية "السفراء" **The Ambassadons** ورواية "الفرسان الثلاثة" **The three Musketeers** ورواية يوليسيز **Ulysses**. ففي كل تلك الروايات تقع بعض الأحداث في نظام معين، وفي كل رواية يجب أن تقع أحداث، وأن تقع وفق نظام معين. وما دامت الأحداث لا بد أن تقع فإن ما يميز حبكة عن أخرى هو النظام الذي تسلكه الأحداث فيها. فالأحداث تجري في "جزيرة الكنز" في خط وتجري في خط آخر في رواية "سوق الغرور" **Vanity Fair**. لهذا سيكون هذا الكتاب أقرب إلى دراسة بعض الخطوط التي تتحرك عبرها الأحداث في الرواية. وبعبارة أخرى سيكون عرضا لبعض الحبكات الرئيسية كل في حدود قانونها الداخلي، كما استخدمته الرواية. ولن أوجه اهتمامي إطلاقا إلى ما "ينبغي"

أن تكون عليه تلك الحبكات بل إلى ما هي عليه بالفعل. فالشيء الوحيد الذي يستطيع أن يحدثنا عن الرواية هو الرواية.

إن أبسط شكل للقصص النثري هو قصة تحكي سلسلة من الأحداث، هي بوجه عام خارقة للعادة و"سيرة الدكتور فاوستس الشهيرة" مثال طيب على هذا، وعنوانها يتضمن بياناً واضحاً لهدفها وهو "حديث عن الدكتور جون فاوستس الذائع الشهرة ومن مواطني بلدة وتنبرج بألمانيا الساحر المتنبئ الروحاني، حديث نبين فيه أشياء غريبة رآها وفعلها بنفسه في الأرض وفي الهواء، أثناء نشأته ورحلاته ودراساته، ونهايته الأخيرة". الرواية كما ذكر الإعلان تتجه أولا إلى إثارة فضولنا غير المحدود. إنها أحد تلك الكتب التي تحتفظ بانتباهنا عن طريق سرد الأحداث على طريقة "ثم.. وثم"، لا نهتم فيها بالدكتور فاوستس، بل بما سيقع من أحداث. ومن المؤكد أن هذه الأحداث تثير دهشة القارئ لأن أي شيء قد يحدث: فقد يهبط مستوفيليس بفاوست ليرى الجحيم، أو يطير به من وتنبرج إلى ميونيخ. فليس هناك صلة قوية بين الأحداث والأماكن، فقد تقع الأحداث وفق أي نظام، كما أن للجحيم موقعاً جغرافياً مثل ليبزج أو فينيسيا. والمنظر الوحيد الذي كان ليحدث في وضع آخر هو موت فاوستس وهبوطه إلى الجحيم في الفصل الأخير. وباختصار فإن الكاتب يرضي دائماً رغبته دون أي قيد في إبراز الخوارق طوال الوقت، وهذا ما يضفي على الكتاب بساطته الساحرة. الحدث هنا "هروب" دائم.

على أن هذا السحر لا يمكن أن يتأتى لأي كاتب متحذلق، ولم يتأت قط لأحد منذ نجاح هذه الرواية. إنها تعتمد على غيبة الحبكة وعلى حرية تحكمية غير منتظمة. وكان على هذا اللون أن ينتهي بظهور الحبكة في فن الرواية. غير أنه ما يزال هناك شكل من أشكال الرواية يصطنع منهجاً في مثل سذاجة سيرة "الدكتور فاوست"، ويتم هذا الشكل في حدود أكثر صرامة وبمزيد من المهارة ولكن بصدق أقل كثيراً. ولما كان هذا الشكل أبسط أشكال الرواية وأكثرها ذيوعاً وأقلها قيمة. فإنه يصلح مدخلاً إلى الأنواع الأكثر أهمية.

وأقصد بالطبع "الرومانس" فغايتها كما في "الدكتور فاوست" أن تثير فضولنا، ولكن من الواضح أن حب الاستطلاع يزداد حدة إذا اتبعت الأحداث خطاً معيناً، أي إذا جعلت القارئ يتساءل: ماذا يمكن أن يحدث بعد، بدلاً من أن يطلب حادثة خارقة أخرى، كذلك يستطيع القاص أن يثير مستوى جديداً من الانفعالات الحادة كالتوقع الفزع والخوف وما شابه ذلك أن استخدم سياقاً مترابطاً لا بمجرد وقائع متعاقبة. وبإحلال الحدث الواحد المركب مكان الأحداث الكثيرة المتتابعة. وعليه من ثم وقد أثار هذه الانفعالات، إذا أراد الاستمرار في إمتاع القارئ، أن يقدم إليه ما يطمئن معه إلى أن هذه الانفعالات ستهدأ مرة أخرى. ولما كان عامة القراء قد استمتعوا في "الدكتور فاوست" بمجرد أحداثها المتعاقبة فقد أمكن أن تنتهي نهاية غير سعيدة. أما

"الرومانس" أي "رواية الحدث" فلا بد أن تنتهي نهاية سعيدة لأنها تسبب للقارئ بعض الألم أحياناً ولأن المتعة هدفها الأول. إننا لا نستمتع فيها بالمخاطر التي يمر بها البطل بنفس الحرية المطلقة التي نستمتع معها بوقائع من "الدكتور فاوست" إلا لأننا نعلم أنه سينجو في النهاية وهناك روايات لا يسمح فيها للبطل بالنجاة، غير أن هذا النوع لا يهتم بالحدث وحده، إنه يثير أحاسيس أكثر تعقداً من الفضول أو الخوف أو الثقة في النهاية، وليست المتعة التي يقدمها لنا من قبيل هذا القص البسيط.

إن ما يفتننا في رواية الحدث، إذن، هو المتعة المطلقة بالأحداث الحية. ولا شك أن سرد الأحداث العنيفة يمتعنا، وتعليل ذلك أمر خاص بعلماء النفس، وفي رواية الحدث يمكن أن يكون للحادثة الصغيرة نتائج كبيرة غير متوقعة تتفرع ثم سرعان ما تزيد على الحصر وتنسج فيما يبدو نسيجاً معقداً يحل بعد ذلك بطريقة غاية في البراعة. فالحدث يستحوذ على اهتمامنا بتعقده وحله. وهو ما يمتعنا ما دام قد استحوذ على اهتمامنا، غير أنه لما كانت الشخصيات لا ترسم بدقة فإن الأحداث تدفع الشخصيات إلى أعمال تساعد على تعقد الحدث. ولكن الحدث هو العنصر الرئيسي، واستجابة الشخصيات له شيء عرضي، من طبيعته دائماً أن يخدم الحبكة– وتكون طبيعة الشخصيات وقدراتها بوجه عام بالمقدار الذي يتطلبه الحدث. ففي "جزيرة الكنز" لابد أن يكون ترلاوني **Trelawney** غير قادر على كتمان السر، وإلا لما استطاع القراصنة أن

يعلموا أنه كان مبحراً للبحث عن كنز. وكذلك كان يجب أن يكون سلفر Silver دبلوماسياً، وإلا لما وصل البحارة إلى الجزيرة دون أن يعلم بأمرهم أحد. وكذلك كان ينبغي أن يتشاحن القراصنة في الوقت المناسب وإلا لما فازت الفئة القليلة الطيبة. ولو أن سلفر وأتباعه قتلوا كل زملائهم المخلصين في السفينة، واستولوا على الكنز، وعادوا مبحرين، ثم قبض عليهم وأعيدوا إلى إنجلترا وأعدموا لما كانت "جزيرة الكنز" رواية حدث، بل لكانت شيئاً آخر، لعله أن يكون أكثر قيمة إلى حد ما.

وربما كان هذا النوع من الروايات التي تصف وقائع غير مألوفة بطريقة تهدف إلى الإمتاع هو أكثر أنواع القصص عدداً، وهذا النوع لا يتضمن "جزيرة الكنز" وحدها بل يدخل تحته كذلك رواية "ايفانهو" Ivanhoe ورواية "الدير والمدفأة" The Cloister and the Hearth وهو يتضمن من الناحية الأخرى حشداً من الحكايات ذات القيمة الضئيلة تنتهي بحكاية المغامرات والجريمة المألوفة. كل تلك القصص بطبيعتها لابد أن تنحرف عن الحياة المدنية الطبيعية كما نرى في رواية "إيفانهو" التي تعتمد على العصيان المدني في وقت كانت فيه الأوضاع الطبيعية للحياة غير قائمة، في حقبة تاريخية كانت الحياة فيها مفعمة بالخطر. ومع أن مادة الرواية الأولى أكثر وزناً فإن ذلك لا يجعلها أعلى شأنا من الثانية فإن ما سيطر على الكاتب كان المغامرة ذاتها، والهروب من حدود الحياة العادية الرتيبة الخالية من الإثارة. ومن ثم، كان

من الضروري أن تكون "رواية الحدث" مهرباً من الحياة، إلا إنه من الضروري كذلك أن يكون هذا المهرب آمناً، كما أنه لا ينبغي أن يكون مثيراً فحسب، وإنما ينبغي أن يكون كذلك موقوتاً. ولابد أن يعود البطل بعد الانتهاء من مخاطره إلى حياته المنتظمة الآمنة بغير أن تخلف المخاطرة في حياته آثاراً تحول دون ذلك. والمصادفة وحب المغامرة قد تدفعان به إلى المعمعة التي تشبع رغبته. ولكن اهتمامه بما وراءها من معان وأهداف ينبغي ألا يفوق اهتمام المؤلف. وهكذا لا يتحمس أبطال سكوت **Scott** لمعرفة الأسباب التي يتقاتلون من أجلها. ومن ثم نجد البطل في "الممات العتيق" **Old Mortality** يقف موقفاً محايداً بين الأساقفة والمعاهدين. فالبطل لا يهتم عملياً بذلك، والأمر الرئيسي الذي يشغفه هو المغامرة والهروب ومجرد النجاة.

وخلال وقائع "رواية الحدث" تموت بعض الشخصيات الثانوية عادة، ويقتل الشرير، وربما ضحى المؤلف ببعض الشخصيات الخيرة، دون أن يصيب ذلك الرواية بأي ضرر ما دام البطل يعود بعد رحلته الصاخبة إلى بر السلامة والاستقرار. فالحبكة، باختصار، تتمشى مع رغباتنا لا مع عقولنا. إنها تكشف في قوة أكثر مما نملك نحن عن رغبتنا في أن نحيا حياة خطيرة ولكنها آمنة، وأن نقلب الأشياء رأساً على عقب ونخرج على ما يمكننا الخروج عليه من قوانين وننجو مع ذلك من العواقب. إنها صورة خيالية للرغبة أكثر منها صورة حياة. وعلى هذا

فليس لها أية قيمة أدبية إلا إذا كانت الرواية إلى حد ما رواية شخصية أيضاً كما في روايات سكوت وستيفتسون.

رواية الشخصية أهم أقسام القصص النثري، ولعل رواية "سوق الغرور" أنقى مثل عليها في الأدب الانجليزي فليس فيها بطل ولا فيها ذلك الشخص الذي يندفع في تهور إلى الحدث، ولا أية حبكة بارزة أكثر مما ينبغي وليس فيها حدث حاسم تشارك كل عناصرها في صبغه، ولا النهاية التي يتحرك نحوها كل شيء فيها، والشخصيات فيها لا تفهم على أنها جزء من الحبكة، بل لها على العكس من ذلك وجود مستقل، والحدث تابع لها. فبينما يكون للحوادث الخاصة في رواية الحدث نتائج محدودة نجد هنا أن المواقف عامة أو نمطية، مبنية أساساً لإمدادنا بمزيد من المعرفة عن الشخصيات، أو لتقديم شخصيات جديدة. وما دام المؤلف يفعل ذلك، فإن أي أمر قد يحدث ما دام حدوثه محتملاً. وقد يبتكر المؤلف حبكته أثناء كتابته للرواية مثلما كان يفعل ثاكري كما هو معروف. كما لا يتحتم على الحدث أن ينبع من التطور الداخلي أي من التغير النفسي للشخصيات ولا يلزم أن يكشف لنا عن أية صفة جديدة للشخصيات، ولا عن الوقت الذي تتضح فيه. بل كل ما نطلبه منه أن يكشف عن صفاتها المختلفة التي كانت لها منذ البداية فإن تلك الشخصيات تكاد تكون دائماً ثابتة على حالة واحدة. إنها كمنظر طبيعي مألوف، يدهشنا من وقت لآخر إذا ما طرأ عليه مؤثر من ضوء أو ظل

يغيره، أو عندما نراه من زاوية جديدة. فإميليا سيدلي **Amelia Sedley** وجورج أوزبرن **George Osborne** وبيكي شارب **Bechey Sharp** وراودن كراولي **Rouden Crawley** شخصيات لا تتغير كما تتغير يوستاسيافاي[1] **Eustacia Vye** وكاثرين إيرنشو **Catherine Earnshaw** فالتغير الذي يعروها هو إيضاح في لحظة حاضرة دائمة الامتداد أكثر منه تغيراً يحدث على مدى زمن مستمر. إن لها منذ البداية، ضعفها وأخطاءها وغرورها ولم تفقد شيئاً من ذلك حتى النهاية، أو ما تغير بالفعل لم يكن ذلك، إنما الذي تغير هو معرفتنا نحن بها.

وللشخصيات في "سوق الغرور" هذه الخاصية من الثبات وهذا الكمال منذ البداية، وتلك إحدى السمات الجوهرية للشخصيات في رواية الشخصية. ونجد تلك الشخصيات عند سموليت **Smollet** وفيلدينج **Fielding** وسكوت **Scott** وديكنز **Dickens** وترولوب **Trollope** وقد تبدو خاصية الثبات هذه متعارضة مع الصدق، وكثيراً ما وصفت بأنها خطأ. ويرى بعض النقاد أن الشخصيات ينبغي أن تكون أكثر شبهاً "بالحياة"، وأنها ينبغي ألا تبدي، على الدوام، جانباً واحدا للقارئ؛ بل أن تدور مبدية لنا كل جوانبها بدلاً من ذلك السطح الذي لا يتغير. ويسمى فورستر هذه الشخصيات بالشخصيات المسطحة، ويأسف

([1]) استاسيافاي. إحدى شخصيات رواية عودة الغريب لتوماس هاروي (١٨٤٠– ١٩٢٨) وله عمدة كاستربروج "و" "قس" وغيرهما.

أنها كذلك. ومع ذلك، فهي موجودة ولابد من سبب لوجودها. فإننا نصادفها بالآلاف في رواية الشخصية. مما يدعونا إلى الاعتقاد بأن "سطحيتها" تخضع لمنهج أكثر من كونها أخطاء وقع فيها كبار الروائيين من كتاب رواية الشخصية. ولنا أن نتساءل لماذا لا ينبغي أن تكون الشخصية مسطحة؟ والجواب الوحيد الصحيح على ذلك هو أن الذوق الحالي في النقد يفضل الشخصيات ذات الأبعاد. ولعل ذوق الجيل التالي يؤثر الشخصيات المسطحة. ولكن تساؤلنا ينبغي أن يتجه إلى معرفة الأسباب التي تدعو إلى وجود الشخصية المسطحة وذات الأبعاد. وسأحاول في نهاية هذا الفصل أن أبين أن الشخصية المسطحة هي وحدها القادرة على الوفاء بغرض كاتب رواية الشخصية وأنها الأداة الضرورية للتعبير عن نوع واحد من رؤية الحياة.

فلنقبل الآن ثبات الشخصيات المسطحة على أنها خاصية وليست خطأ. فماذا يمكن أن يصنع الكاتب بها وهي على سطحيتها تلك؟ ما وظيفة حبكته؟ لن تتبع هذه الحبكة تطور الشخصيات، لأنها ما دامت مسطحة لا تتطور، وهكذا تكون وظيفة الحبكة أن تضع الشخصيات في مواقف جديدة وتغير من علاقاتها بعضها ببعض ومن خلال ذلك كله تجعلها تسلك سلوكاً نمطياً. ومهمة كاتب رواية الشخصية تكاد تشبه مهمة معلم الرقص أكثر مما تشبه عمل الكاتب المسرحي، فعليه أن يدفع شخصياته إلى الحركة الدائمة أكثر من دفعها إلى صنع الأحداث، وهو في أغلب هذا يبقيها مقنعة. ولهذا

كان لا بد أن تقدم بكي شارب **Becky Sharp** إلى جو سيدلي **Joe Sedley** وإلى السيربت كراولي **Sir Pitt Crawley** وإلى الليدي شييشانكس **Lady Sheepshanks** وأن تخضع لهم وترتبط بهم وتتلون بألوانهم، على أن تظل لها في نفس الوقت، وبصورة أوضح صفاتها المميزة التي نتوقعها منها، أو أن تعود على الأقل دائماً إلى هذه الصفات. وتكون الارتباطات عديدة بقدر ما يستطيع الروائي أن يبتكر، وإذ كان لا بد أن يكون بينها فروق كافية كان عليه ألا يتقيد في نطاق الحبكة الصارمة، أو أن يتقيد بضرورة تطوير قصته تطويراً درامياً. بل لا بد أن تتوفر له الحرية في ابتكار ما يتطلب. وهكذا أصبح من التقاليد المعروفة أن تكون الحبكة في رواية الشخصية مرنة وسهلة. وكما تخطط الشخصيات في رواية الحدث بحيث تلائم الحبكة، فإن الحبكة هنا تهيأ لتوضح الشخصيات. فالشخصيات في جزيرة الكنز شخصيات عامة، والحبكة محددة، أما في "سوق الغرور" فإن الشخصيات محددة والمواقف عامة.

إلى هنا نكون قد فرقنا على وجه التقريب بين نوعين من الرواية: نوع لابد أن تطور فيه الحبكة بدقة، ونوع يحسن أن ترتجل فيه بمرونة. وطبيعي أن فصل هذين النوعين من الناحية النظرية أكثر سهولة من الناحية العملية، كما أنهما يوجدان متداخلين في بعض الروايات فمن الصعب أن نضع لأول نظرة، من الناحية الشكلية، روايات مثل رودريك واندوم **Rodrick Random** وتوم جونس **Tom Jones** والممات

العتيق **Old Mortality** ومارتين تشازلويت **Mertin Chuzzlewit** في واحد من هذين القسمين. ففي كل منها كثير من الأحداث تقود إحداها إلى الأخرى، وفيها سعي وراء حل سعيد للموقف المعقد. ولكنا نجد، من ناحية أخرى، أن أغلب شخصياتها الناجحة مستقلة تماماً عن الحدث الرئيسي، كما أن استجاباتها نمطية أكثر منها نافعة. كل تلك الروايات تنتسب في بعض جوانبها إلى رواية الحدث وإلى رواية الشخصية في جوانب أخرى، فهي توفق بين النوعين توفيقا يغري القارئ بقبوله. ففيها كل عناصر "الإيهام بالحقيقة" وإثارة الفضول والنهاية المطمئنة، ولكن فيها، مع ذلك، قدراً كبيراً من الحق. وروايتا "رودريك راندوم" و"توم جونس" من روايات البيكاريسك[٢] **Picaresque** وهو نوع عجيب في الرواية الانجليزية، يتفرد بصفات جديرة بالدراسة. ولعلنا نقدم له دراسة منفصلة.

واضح أن الغرض من هذا الشكل أن يقدم عدة مواقف وموضوعات متنوعة للسخرية والفكاهة أو صوراً نقدية. وحتى القرن الثامن عشر لم تكن الرواية قد تخلصت تماماً من أغلال القصة القائمة على شخصية واحدة ينبغي أن تكون حاضرة دائماً، ورغم أن رسم الشخصيات وقتئذ كان يعد الشيء الأساسي فإن الراوي كان يظل دائماً بارزاً على المسرح. وهو ربما شكك في مقدرة شخصياته حتى يظل

---

(٢) رواية شخصياتها من المغامرين والأفاقين والأشرار. "المترجم".

ممسكاً باهتمام القارئ، وربما شعر أن القصة المثيرة، المليئة بالمغامرات، أمر ضروري. وعلى أي حال فإن الحكاية التي تدور حول بطل كان لابد أن تمضي في سيرها وعلى الكاتب في نفس الوقت أن يخلق المبررات لظهور عدد جديد من الشخصيات. لهذا كان لدينا البطل الرحالة، يتنقل من حانة لأخرى، مرة في الريف وأخرى في لندن، قارعاً أبواب العظماء، مصاحباً للأوغاد واللصوص، معانيا في سجن أو على ظهر سفينة، معانيا من تصاريف القدر، حلوه ومره، محتملاً ذلك جميعه. لا لأن للقاضي أي تعاطف مع معاناة بطله وحظه، ولكن لأنه حريص على التنويع، يصر على أن يحشد أكبر عدد مستطاع من المواقف المتناقضة. ولعل ذلك يوضح. بعض الشيء، هذه "اللامبالاة" التي يضع سموليت أبطاله في أدوارهم، وجمود إحساسه الشديد نحوهم. فنحن نرى رودريك راندوم[٣] يعاني ألوان العذاب في المدرسة في رمبرتنشاير، ولكننا لا نهتم بعذابه فإن اهتمامنا يتجه إلى الصورة البالغة التأثير التي يرسهما الكاتب للأستاذ الذي يصب على تلميذه هذا العذاب. ويعاني رودريك مرة أخرى عندما يدرس الطب، ولكننا نهتم فقط بدعي الطب الذي يغرر به. ويتقابل رودريك في طريقه إلى لندن بكل من يمكن أن يصادف المرء من سوء في عربة عامة من الأشرار، حتى قاطع الطريق. وفي لندن يتلقى الحكمة على يدي محتالين. كما يتعلم أساليب النجاح في الحياة العملية على يد

---

(٣) رودريك راندوم: تأليف سموليث وهي رواية من أدب البيكاريك (أدب الشطار).

عضو من أعضاء البرلمان. وكل ذلك لا يكفي، بل لابد أن يكون للبحر دور أيضاً، وهكذا يلتحق رودريك بالبحرية. وفي هذه المرة لا نستطيع أن ندرك كيف ظل يحتمل عذابه، فقد مر خلال تجربة تكفي لقتل ثلاثة أبطال أقوياء، ولا نملك إلا أن نعترف اعترافاً شكلياً بأنه ما يزال على قيد الحياة. وهكذا نرى أن كل ما حدث لرودريك ما كان يمكن أن يحدث لرجل واحد، ولكن هذا لم يكن له أدنى أهمية عند سموليت، الذي لم يكن هدفه إلا أن يقدم لنا أكبر عدد مستطاع من المناظر والشخصيات، وأن يرسم لنا بذلك صورة عريضة للحياة في عصره.

أما الحبكة في رواية توم جونس فإن وقائعها أكثر احتمالاً وبناءها أكثر ارتباطاً، ولكن هدفها هو نفس الهدف. والشخصية الرئيسية في رودريك راندوم لم تتحدد ملامحها تماماً، فإنها كما أراد لها المؤلف آلة حية ولكنها من مستلزمات الحبكة. أما توم جونس فشخصية حقيقية، شخصية البطل الرحالة، ومن خلاله يقدم فيلدينج حشداً من الشخصيات، ولكنه ذو وجود أصيل مثلهم. ومع ذلك فلأنه شخصية كان على أشخاصه أن تكون محتملة، وما كان ليستطيع أن يسلك مثل رودريك راندوم دون شعور بالمسئولية، وما كان من الممكن أن يقع له هذا الحشد المذهل من الأحداث. بل كان عليه، باختصار، أن يؤدي دور شاب عادي ليس له هدف شخصي بينما يقوم بدوره كوسيط في تقديم الشخصيات. وهو يقوم بالدورين معاً. وإذا كان توم جونس، نتيجة

لذلك، أقل تنوعاً من رودريك راندوم فإنه أسمى منه في حقيقته الممتدة وقربه من الواقع. ومع ذلك فكما تتغلب بذكاء على الصعاب الكامنة في وظيفة البطل المزدوجة، فإننا نحس دائماً بتلك الصعاب في خلفية الصورة. والحبكة في "توم جونس" حبكة محكمة البناء لصورة المجتمع أكثر منها حدثاً متكشفاً. والأحداث فيها موقوتة بدقة، فهي تأتي بحيث تناسب خطة الرواية ولكنها ليست حتمية أبداً، ونحن لا نرى فيها منطق الحدث، وإنما نرى عقلاً منظماً دقيقاً يرتب كل شيء وفق هدفه الخاص. وهذا كما في رواية سموليت، يحمل القارئ في رحلة واسعة (بانورامية) إلى أعماق المجتمع، رحلة تتكشف فيها كل الملامح الهامة بصورة مباشرة. ومن هاتين الروايتين نستطيع الآن أن نستخلص نتيجة أبعد وهي: أن موضوعهما لم يكن مجرد رسم للشخصيات، وإنما أيضا تقديمها في ذلك التنوع الذي يوحي بصورة المجتمع. وهذا من أهداف رواية الشخصية، وهي تتميز، من تلك الزاوية، عن أغلب الأشكال الأخرى للرواية. ومن الواضح أن ثاكري **Thackery** كان مهتماً بالمجتمع، وأن إميلي برونتي **Emily Bronte** لم تكن تهتم به أبدا.

وغرض رواية البيكاريسك إذن أن تأخذ شخصية رئيسية داخل سلسلة متتابعة من المناظر وأن تقدم عدداً كبيراً من الشخصيات، ثم تبنى عن طريق ذلك صورة للمجتمع. وما يزال في الرواية المعاصرة ما يسير معها في نفس الاتجاه: القصة المعادة للشاب الذي يبدأ حياته من

ظروف بالغة العسر ثم يثب رأساً متخطياً كل طبقات المجتمع حتى يبلغ القمة. فبطل ويلز المتسلق يشبه تماماً بطل سموليت الرحالة. كان الترحال أهم وسيلة للتعرف على المظاهر المختلفة للحياة الاجتماعية في القرن الثامن عشر، كما أصبح النجاح أهم الوسائل في أيامنا هذه. وكان الترحال حينذاك عسيراً وكانت قلة قليلة فقط هي التي تقوى عليه، وهؤلاء كانوا في وضع يمكنهم من أن يحكوا للأغلبية كيف كانت هناك قطاعات كاملة من المجتمع لم تكن أغلبية هؤلاء الناس لتستطيع أن تتصل بها اتصالاً حقيقياً. فالنجاح اليوم في مثل صعوبة الترحال في القرن الثامن عشر. وله نفس مزاياه. على أن من يرحل أو ينجح يميل بالضرورة إلى الحديث عن معرفته المكتسبة الخاصة، كما يميل إلى تقديم صورة عن الشخصيات التي التقى بها، وفي رواية البيكاريسك قديمها وحديثها، توجد عادة محاولة لتقديم المعلومات كما يفعل دارس الاجتماع، أو عالم الأخلاق، أو الصحفي النابه. ولهذه الحقيقة بعض الأهمية إذ أنها تؤكد ولو بطريقة خاطئة، نظريتنا في أن كاتب رواية الشخصية يهتم على اختلاف في الدرجة، بحياة المجتمع.

ورواية "الممات العتيق" **Old Mortality** من نوع مختلف تماماً فقد نميل للوهلة الأولى، إلى وضعها بين روايات الحدث، وننتهي من ذلك. بيد أنها رواية شخصية أيضاً. ففيها شخصيات قليلة تحيا في عالم مختلف بعيد عن الحدث الرئيسي من بينها كودي هيدرج: وأمه

Cuddie Headrigg، فهما لا يرتبطان بالحبكة، ويعملان مستقلين كأنهما في رواية أخرى، خاصة بهما. والبطل هنري مورتون **Henry Morton** يمثل تماماً شخصية "رواية الحدث": وقد تستطيع القصة أن تسير قدماً بشخصياتها الرئيسية المرسومة رسماً تقريبياً، وهي مورتون وكلفرهاوس وافنديل وبيرلي. والحق أن من أنجبته عبقرية سكوت من شخصيات في هذه الرواية زائدون عن الحاجة، مثلهم تماماً مثل شخصياته في سائر "روايات ويفرلي". وكلا هاتين المجموعتين من الشخصيات تتداخل في علاقاتها، لكن على صعيد مختلف عن ذلك الذي تتحرك فيه الحبكة؛ وكلما التقوا توقفت الحركة السطحية للرواية، وتتحول الرواية إلى كوميديا يبدو كأنها تحيل الحدث إلى لغو، وفجأة تعرضه كأنه الحقيقة. وعندما نفكر في شخصيات سكوت الكبرى، كودي هيدرج وأندرو فير ويذر **Andrew Fairweather** وايدي اوتشيلتري **Edie Ochiltree** وكاليب بالدرستون **Caleb Balderstone** فإننا نفكر فيهم كأنهم "كورس" أو مجموعة مشاهدين للحدث المصطنع والضجة والغضب، تلك العناصر غير المهمة التي تتلاشى في النهاية الفجة المتوقعة. وهذه الشخصيات تساعد في سير الحدث عن طريق المصادفة أو دون رغبة أو بانعزالهم عنه. ذلك الانعزال المتوجس. وفي مرة واحدة في جيني دينز **Janie Deans** يصبح هذا النمط من الشخصية الممثل الأول، وهنا يكون سكوت قد كتب أعظم رواياته. ولكن هذه الشخصيات في الأغلب تشبه النمط الذي يظهر في أية رواية

من روايات البيكاريسك وهي وإن تكن مثل بارتردج **Partridge** وبارسون آدمز **Parson Adms** وليسما هاجو **Lismahago**، وهي وإن تكن أعظم منها فإنها من نفس القبيل.

كانت أعظم روايات سكوت، إذن، هي روايات الشخصية. وأبطاله وبطلاته فيها جامدون غير حقيقيين. والحدث عنده يكاد يكون دائماً ذا أصل مصطنع. فإنه لا ينبع من عواطف البطل لأن البطل عنده بوجه عام، لا عواطف له. كما أن الحدث ليس نتيجة حتمية لميوله لأن هذه أيضاً يكاد يكون لا وجود لها لديه. وفي تلك الظروف يمكن الزج به في الحدث فجأة وذلك بوضعه في موقف يهيئه المؤلف على نحو ما. فقد يزج به، على سبيل المثال، في صراع سياسي لم يختره، يجد نفسه مشاركاً فيه بمحض الظروف. ومخاطر البطل رومانتيكية بعيدة تماماً عن "واقع الحياة" وهو يعود إلى حياته العادية وإلى نفسه دون أن تغير منه هذه المخاطر كثيراً فصحيح أن عبقرية سكوت تجعل الحدث حياً وحقيقياً إلى حد كبير، كما تجعل شخصيات الرواية التي لم يكتمل رسمها، مثل روب روي **Rob Roy** وكليفرهاوس **Claver Honse** وبيرلي **Burley** تتحدث كما ينبغي لمثلها من الشخصيات أن يتحدث. فنسمع في حديثها تلك النغمة الدرامية القوية؛ كما أن لها بعض العواطف والكرامة اللائقة بشخصية عامة، وهي أكثر حيوية من الشخصيات التي يصنعها من التاريخ أي روائي آخر، أكثر حيوية من ريشيليو عند دوماس

وأديسون عند ثاكري. ومع ذلك، فإنها لا تظل حقيقية لمدى طويل إذ نتبين ذلك من خلال شخصيات أخرى ذات واقع أكثر حقيقة مثل: بيلي جارفي **Bailie Jarvie** وكودي هيدرج وغيرهما. وتنبع روايات سكوت من وقوفه موقفاً وسطا غير ناجح. إنه كاتب رواية حدث ممتاز، وراسم عظيم للشخصيات، دائم التناقض مع نفسه، وسرده للأحداث ليس دائماً في متعة سرد دوماس، ورسمه لشخصيات ليس دائماً في خصوبة سموليث. وقد كان أعظم من الاثنين، غير أنه لم يكن دائماً موفقاً في أسلوب تعبيره، حتى أننا إن لم نتعارض عن ذلك لما استطعنا أن نقدر ثراء عبقريته حق قدره.

وهذه الصفة التي تتميز بها روايات سكوت تصبح واضحة وضوحاً شائناً حين ننتهي إلى ديكنز. فللحدث في رواية "الممات العتيق" حقيقة ثانوية حية؛ بينما الحدث في روايات ديكنز، باستثناء أمثلة قليلة متأخرة؛ مجرد مؤامرة ميلودرامية بسيطة. ففي رواية "مارتن تشازيلويت" **Martin Chuzzlewit** نجد شخصية واحدة عظيمة فذة هي شخصية بيكسنف **Picksniff** ومجموعة من الشخصيات الممتعة؛ ولكن الحدث ينتمي إلى ذلك النوع الرديء غير المعقول من الروايات هو "رواية الحادثة الغامضة" فإذا قارنا تحول مونتاج تيج **Montague Tigg** الطفيلي الساحر إلى صاحب شركات ثري؛ ومواقفه ضدجوناس تشازيلويت **Jonas Chuzzlewit** التي تنتهي بجرعة قتل، وخداع العجوز مارتن

Maritn الدائب ليكسنف Picksniff بغية كشف القناع عنه– إذا قارنا كل هذا بتناول سكوت للحدث لرأينا أن سكوت أكثر اتزاناً وجدية.. وقد كان الهدف من الحبكة عند ديكنز، بالطبع، أن يحتفظ باهتمام القارئ من الجزء المنشور في الصحيفة إلى الجزء الذي سيليه. ولم يكن للحبكة وظيفة أدبية قط. إذ لم يكن ديكنز بحاجة إلى تلك الحيل الفنية لكي يقدم شخصياته ويحركها، فقد كان ذا موهبة فذة في هذا الشأن. فمقابلة أقرباء مارتين تشازيلويت العجوز في بداية القصة، وزيارة بيكسنف لتودجرز Todgers، ورحلات الشاب مارتين ومارك تابلي Tark Tapley –مع بعض التحفظ– إلى الولايات المتحدة. كل هذه ومضات ذكية من الإبداع الكوميدي. وديكنز غني بها. والحبكة في رودريك راندوم Roderik Random تقليد أدبي يحقق غرضاً في عصره، وإن كان قد انقضى الآن وقته. وعلى حين أن الحبكة في "الممات العتيق" شبه واقعية فإنها في "مارتين شازيلويت" لا واقع لها على الإطلاق. إنها تستخدم لإثارة اهتمام كان لابد أن يثور على أية حال.

وثاكري أول من نبذ الحبكة نبذاً تاماً بوصفها تقليداً أدبياً وشعبياً معاً. وقد كان هذا، أكثر من أي شيء أخر، ما جعله يفوق في حسه النقدي ديكنز. فقد راح يرسم المجتمع كما يفعل روائيو القرن الثامن عشر الذين استحوذوا على إعجابه؛ ولعلنا نتخيله يسأل نفسه:

إذا كان علي أن أفعل هذا فلماذا لا أفعله مباشرة؟ لماذا اتخذ بطلاً جوالاً يأخذني من منظر لآخر؟ ولم لا أذهب إلى أي مكان أريد؟ وهكذا يبدأ بعدد من الشخصيات يستمدها من طبقات مختلفة من الحياة الاجتماعية، تلتقي في أماكن متعددة، وتتحرك صاعدة ونازلة على السلم الاجتماعي، تتخاصم فيما بينها أو تتصالح، وتنافق أو تخضع، ومن خلال تكشف حياتهم تنبسط العلاقات المركبة ويتزايد عدد الشخصيات حتى يشمل المجتمع كله. ففي رواية "سوق الغرور" نرى أن تطور العلاقات الاجتماعية وتجمعها هو الذي يخلق الأحداث ويصنع الحبكة. ورواية "سوق الغرور" من حيث طبيعتها وتوافقها مع نفسها، أرفع من كل ما سبقها من روايات الشخصية في الأدب الانجليزي. فقد أزيلت منها العناصر المتناقضة وغير الأساسية. فيها شخصيات كثيرة التنوع كما في رواية "توم جونس" وفيها أيضاً مثل ما في تلك الرواية من تصوير شامل للحياة؛ ولكن الصورة تتكشف بذاتها. وقد رأى بعض النقاد أن الحبكة في "سوق الغرور" ليست في مثل نجاح الحبكة في "توم جونس" ومع ذلك فقد نعجب بالطريقة البارعة التي بنى بها فيلدينج حبكته؛ بيد أن أحداً من كتاب رواية الشخصية لم يستطع أن يستخدم هذا التقليد الفني بعد "سوق الغرور" مرة أخرى إلا من أجل عرض آخر؛ كأن يكتب قصة خيالية أو قصة هزلية مثل رواية "مغامرات هاري ريشموند"، وذلك لأنها أصبحت طريقة عتيقة لتصوير المجتمع تصويراً جدياً.

وفي رواية "سوق الغرور" نبدأ بنفس المجتمع الذي رسمت الحبكة في رواية "البيكاريسك" لتقدمه لنا. وكل ما يبقى من الحبكة هو سلسلة الأحداث التي تزيد الصورة اتساعا وتنوعا، وتضع الشخصيات في علاقات متباينة. وقد تكون هذه الأحداث "بسيطة" للغاية، كعشاء أو حفلة مسرح أو لقاء غير متوقع، وقد تضم بعض أحداث من الحياة أكبر من ذلك، كعلاقة حب أو مبارزة أو موت. والذي نطلبه منها هو وجوب وقوعها بطريقة طبيعية قدر الإمكان، وإلا بدت الحبكة مفتعلة.

وعلينا بعد ذلك أن نتناول بالدراسة شكلاً آخر من أشكال الرواية، يتطلب، كما تتطلب رواية الحدث حبكة متطورة تطوراً محكماً.

الفصل الثاني

الرواية الدرامية

تلك هي الرواية الدرامية. وفي هذا القسم تختفي الهوة بين الشخصيات والحبكة. فليست الشخصيات فيها جزءاً من آلية الحبكة ولا الحبكة مجرد إطار بدائي يحيط بالشخصيات. بل تلتحم على العكس كلتاهما معاً في نسيج لا ينفصم. فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطوراً إياها، وهكذا يسير كل شيء في الرواية إلى النهاية. والرواية الدرامية في أعلى مستوياتها ذات صلة بالتراجيديا الشعرية، تماماً كما تتصل رواية الشخصية بالكوميديا. فالحوار في أكثر المشاهد توتراً في "مرتفعات ويذرينج" وفي "موبي ديك" يصعب التفريق بينه وبين العبارات الشعرية، والشخصيات الكبرى التي لا تنسى في "سوق الغرور" و"توم جونس" تكاد تصبح شخصيات كوميدية خالصة مثل فولستاف **Falstaff** وسير توبي **Sir Toby**.

غير أن الرواية الدرامية لا يلزم أن تكون في كل أشكالها ذات طابع تراجيدي. وقد تجنبت دائماً جين أوستن، أول روائية مارستها بنجاح تام في انجلترا، ذلك الطابع التراجيدي، ولعلها كانت غير قادرة عليه. وقد يبدو هذا المثل غريباً. بيد أنها غرابة لا تعدو المظهر. كان فن جين أوستين ذا صلة جوهرية بهاردي أكثر منه بفيلدينج أو ثاكري. فرواياتها،

من ناحية، تدور في دائرة واحدة وتلزم قطاعاً واحداً مركباً من الحياة، ينتج عنه بالطبع توتر في الحدث؛ وهذا التوتر هو أحد العناصر الأساسية في الرواية الدرامية. ومن ناحية أخرى نرى أن الشخصية عندها لم تعد مجرد شيء نستمتع به، كما كانت عند فيلدينج وسموليت وسكوت. وكما ظلت بعد ذلك عند ديكنز وثاكري. فالشخصيات عندها شخصيات فعالة، تؤثر في الأحداث، وتخلق المشاكل ثم تحلها فيما بعد، في ظروف مغايرة فعندما تلتقي اليزابيث بنيت لأول مرة بدارسي، تتحدد على الفور معالم لقائهما التالي. ويبدأ الحدث تطوره من خلال التوتر المتغير بينهما، ومن خلال بعض الوقائع القليلة من جانب الشخصيات الأخرى؛ وهكذا يخلق التوازن القائم بين كل عناصر الرواية الحبكة ويشكلها. فليس هناك إطار خارجي ولا مجرد حبكة آلية؛ بل كل ما هنالك شخصية وحدث في الوقت نفسه. شخص واحد في تلك الرواية، ذو طابع كوميدي خالص، هو مستر كولينز، إذ ليس له تأثير كبير في الحدث. إنه غاية في ذاته، لا وسيلة وهدف في نفس الوقت، ولهذا لم يتغير طوال القصة، وفي الرواية عناصر كوميدية خالصة أخرى، منها، على سبيل المثال، تلك المشاحنات المنزلية الدائمة بين مستر ومسز بنيت. غير أن مثل هذه الشخصيات والمواقف لا بد أن توجد في أغلب الروايات الدرامية. فلتوماس هاردي فلاحوه الذين يخففون من حدة التوتر ويضيفون إلى توازن الحدث؛ وتستخدم هذه الشخصيات، إلى حد ما، لنفس الغرض الذي تستخدم من أجله الحبكة الثانوية، دون أن تكون هي

حبكة ثانوية. وتتمثل العناصر الحقيقية في "روايات وسيكس" لها ردي بالطبع، في شيء آخر، في تطور التوتر المتغير الذي يسير نحو النهاية، فإذا كان ذلك لا يتمثل في أغلب عناصر رواية "الكبرياء والهوى" لجين أوستين فإنه يتمثل في نصفها على الأقل.

الحبكة في رواية "الكبرياء والهوى" غاية في "البساطة" تقول مسز بنيت في الفصل الأول "يا عزيز، إن مسز لونج تقول لي: إن شاباً على حظ كبير من الثراء من سكان جنوب انجلترا قد اشترى نيذر فيلد"ز وهكذا تنشأ حالة من التوقع، ويضل الشاب، ومن تلك اللحظة تبدأ الأحداث في التطور: بينجلي في رفقة صديقه دارسي وهناك حفلات وزيارات. ويقع بينجلي، السمح الطيب المعشر المندفع في حب جين بنيت، فإذا هو مهيأ منذ اللحظة الأولى لأن يرتبط بها رغم كراهيته لأسرتها، ولكن صديقه ينصحه ألا يفعل ويقنعه بمغادرة المنطقة. وأثناء ذلك يتبين دارسي أنه وقع، رغم تقديره، في حب اليزابيث أخت جين، وبعد فترة من الصراع مع هواه يعرض عليها الزواج في عبارات تحس معها أنها مضطرة إلى أن ترفض بشيء من الغضب. وفي أثناء ذلك تكون قد وقعت بعض المواقف التي أثارت كراهيتها لدارسي؛ فكبرياؤه تثيرها، كما تشك في أنه حاول إبعاد بينجلي عن أختها، ثم إنها صدقت بعض الشائعات السيئة عنه. وتتلقى رسالة من دارسي عقب رفضها عرض الزواج يؤكد لها فيها أنها لم تنصفه، وتلك أزمة الحدث، الوسط الأرسطي

للحبكة. وقد سار نحوها كل شيء حتى تلك المرحلة، غير أن كل شيء، من تلك اللحظة، يتحرك تجاه نهاية أخرى حددتها الأزمة. وهكذا نرى أن دارسي، على نقبض ما ظنته اليزابيث؛ وإذا تأنقه الذي كان يجعله يبدو بغيضاً أحمق، يجعله الآن محبوباً، وقد أصبح في ظروف أفضل. وعن طريقه يعود بينجلي إلى حين ثم تصبح إليزابيث زوجة له، بعد أن رسمت عواطفها نحوه دائرة الحدث الكاملة.

والفرق بين هذه الحبكة والحبكة في رواية الحدث يتمثل في اعتمادها الداخلي الصارم على قانون السببية. فقد كانت كراهية إليزابيث الأولى لدارسي حتمية نتيجة للظروف التي التقيا فيها، لأن دارسي كان مزهوا بمكانته الاجتماعية، على حين كانت إليزابيث في وضع حرج لمكانة أسرتها غير اللائق، ولأنهما كانا من طراز محدد الشخصية، إلى درجة كان لا بد لهما معها أن يكره أحدهما الآخر في مبدأ الأمر فقد كانت إليزابيث صادقة مع نفسها حين اعتقدت أن دارسي جامد العواطف متكبر حقود، وقد كانت صادقة أيضاً مع نفسها حين اعترفت بخطئها وغيرت رأيها فيه. هذا والحدث هنا ينبع من خلال هاتين الشخصيتين اللتين ظلتا صادقتين مع ذاتيهما، وهذا الثبات لديهما الذي يشبه قانون الحتمية، هو الذي يدفع الأحداث في سيرها، ومن خلال تلك الأحداث تتكشف لنا بالتدريج حقيقة هاتين الشخصيتين.

والتماثل بين الحدث والشخصيات في رواية من هذا النوع جوهري

إلى حد لا يمكن أن يبالغ المرء فيه مهما يقل عنه، وقد نستطيع أن نقول إن أي تغير في الموقف يتضمن دائماً تغيراً في الشخصيات، كما أن كل تغير، درامي أو نفسي، خارجي أو داخلي في كليهما بسبب معلوم أو غير معلوم، ينتج أو يتشكل من شيء فيهما معاً، ومن تلك الزاوية تنفرد الرواية الدرامية من رواية الحدث ورواية الشخصية. ففي هذين النوعين الأخيرين ثغرة بين الحبكة والشخصيات. أما في الرواية الدرامية فلا ينبغي أن توجد مثل تلك الثغرة. فحبكتها جزء من معناها.

ولكن إذا كان التغير في الموقف في رواية "الكبرياء والهوى" يتضمن تغيراً في الشخصيات فإن صدق سير الأحداث، أو الحبكة بعبارة أخرى، تأتي في المحل الأول. ويكون هذا التسلسل حتمياً في مجالين: فلا بد أن يكون فيه صدق داخلي في تتبعه لتكشف الشخصية وأن يكون له صدق خارجي بوصفه تطويراً دقيقاً للحدث. وبعبارة أخرى؛ تتكامل في الرواية الدرامية طبيعة هذين الوجهين من الصدق تكاملا لا نجده في أي نوع آخر من أنواع الرواية، فرواية الشخصية كما سأحاول أن أبين فيما بعد، تهتم مباشرة بالجانب الخارجي للواقع فحسب، وهي لا تتضمن، وراء ذلك، شيئاً يتصل بهذا الجانب، وإنما شيئاً غريباً عنه نسبياً. وتبرز رواية الشخصية التناقض بين الحقيقة والمظهر، بين الناس كما يبدون أمام المجتمع وكما هم في الحقيقة، أما الرواية الدرامية فإنها تبين أن الحقيقة والمظهر شيء واحد، وأن الشخصية حدث وأن الحدث شخصية.

وعلى هذا فقد يكون لهذين النوعين من الرواية نصيب متساو من الصدق الفني، ولكن انطباق المفهوم الدرامي هو الذي يكسب حبكته طبيعتها العضوية البالغة. فليس في الحبكة ما يهمل المؤلف بيانه أو يتركه لافتراض القارئ. وقد تتضمن الحبكة أحداثاً متقابلة، ولكنها لا يمكن أن تتضمن مجرد متناقضات. وهي منطقية ما دام للشخصيات شيء لا يتغير، بداخلها، يحدد استجابات بعضها نحو بعض واستجاباتها نحو الموقف. والأحداث فيها تسير سيراً تلقائياً ومنطقياً معاً، ما دامت الشخصيات تتغير وما دام التغير يخلق احتمالات جديدة. وهذا السير التلقائي المنطقي هو الطابع الحقيقي المميز للحبكة في الرواية الدرامية. فكل شيء ينبع على نحو لا يقبل التغير منذ البداية. ولكن وجهي المشكلة، في نفس الوقت، يتغيران فيقدمان نتائج غير متوقعة.

وكلا هذين العاملين، المنطقي والتلقائي، أو الضرورة والحرية، على قدر متساو من الأهمية في الحبكة الدرامية. فخطوط الحدث لا بد لها أن تخطط. ولكن الحياة تفرقها دائماً وتحولها عن مجراها منتجة "تآكل المعالم" ذلك لذى أعجب به نيتشه. وإذا بني الموقف بدون اعتبار لابتكار الحياة الحر، فإن النتيجة تكون آلية، حتى وإن كانت الشخصيات صادقة. وهذا المنطق الخالي من الابتكار هو الذي جعل حكايات ميريمي **Merimee** خالية من الحياة بشكل عجيب، وهو الذي جعلها سلبية على رغم ما فيها من رسم بارع للشخصيات. فوجود

شخصيات محدود بعلاقتها بالموقف فحسب، وقد وجدت لتناسب مقتضياته، وليس لها أية حياة تتجاوزه. وكأنما تضغط اللحظة المباشرة فإذا الشخصيات تنطلق مباشرة في حدث كامل كل الكمال. ولكن هذه الشخصيات لا حرية لها في الاختيار أو التفكير، بل ولا حتى في التأجيل. إراداتها لا تتعارض، بل ولا حتى تفكر في الحدث الذي توشك أن تقوم به، إنها داخل الحدث تماماً كالعجماوات، فليس في كلومبيا أو في كارمن توتر درامي وكل ما هناك هو الحدث، والأحداث تسير سيراً منطقياً، لكنه غير حر، ويخلو مما في الحياة من حركة.

وفي بعض روايات هاردي نصادف نفس الخطأ بدرجة أقل كثيراً؛ إذ يلاحظ فورستر أن على "الشخصيات أن تقف طبيعتها عند كل مرحلة، وإلا أطاح بها القدر إلى حد يضعف معه إحساسنا بواقعيتها؛ فهاردي يرتب الأحداث معتمداً على السببية. الحبكة عنده هي الأساس ويرسم الشخصيات لتستجيب لمقتضياتها. فشخصياته في قبضة فخاج متنوعة، ثم هي أخيراً مغلولة اليد والقدم. وإحالته على القدر لا تنتهي. ومع ذلك، ورغم كل تلك القرابين التي قدمها بين يدي القدر، فإننا لا نرى الحدث قط كائناً حياً كما نراه في أنتيجون أو بيرينيس أو في (بستان الكرز). إن القدر فوقنا، لا في داخلنا، وهذه هي السمة الغالية البارزة في "روايات وسكس". ثم يقول فورستر مرة أخرى "هناك بعض المشكلات التي لم تحل أو حتى لم توضع موضع البحث. في مصائب (جود الغامضة)

وبعبارة أخرى فإن المؤلف يتطلب من الشخصيات أن تقدم إلى الحبكة أكثر مما تطيق. وإذا استثنينا روح الشخصيات الريفية، لرأينا أن حيويتها قد نضبت وذبلت.. ولا شك أن هاردي يعتمد على الضرورة اعتماداً واضحاً في "روايات وسكس"، وجوابه على ما يعرض من أسئلة فج فيه كثير جداً من التعميم، وهو، إلى ذلك، يهمل معالجة كثير من المشاكل الحيوية.. ومع هذا فقد بالغ فورستر في أخطاء هاردي. فهو ينسى قوة الإبداع الهائلة التي تكسب روايات وسكس حركتها الحية رغم طغيان الحبكة.

وينتج الاهتمام بمبدأ الحرية من الزيف ما ينتجه الاهتمام بالضرورة والمنطق. وفي رواية "جين إير" مثال مشهور على ذلك، تلك الرواية التي لولا هفوة صغيرة لكانت رواية درامية بحق. فجين تحب روشستر ولكنها تأبى أن تعيش معه ما دامت زوجته على قيد الحياة؛ وتلك هي المشكلة الدرامية الحقة. فشخصية جين كلها وكل ما ينبغي أن يحدد سير الأحداث وفق الضرورة، لخصته جين حين رفضت أن تتصرف ضد ضميرها. وكان ينبغي أن تسير القصة إلى النهاية وفق هذا الافتراض، لكن شرلوت برونتيه، بدلاً من ذلك تحرق السيدة روشستر المعتوهة لتخدم بذلك هدفها، وبهذا تهزم القدر؛ وتهزم جين جاعلة مواهبها بلا معنى ولا قيمة، وذلك بتقديمها حادثة تنطوي على مزيج فائق الغرابة من اللطف والقسوة والعبث. كانت القصة تسير سيراً درامياً حتى وقوع تلك

الحادثة؛ أما بعد ذلك فقد راحت المؤلفة ترتب أحداثها بنفسها. وفي حبكة الرواية الدرامية يكون مثل هذا الخطأ أمراً جوهرياً، يؤثر في كل الرواية، في أحداثها وشخصياتها وكل عناصرها. ففي رواية ثاكري "الوافدون الجدد" "**New Comers**" نراه يخطئ خطأ فاحشاً فيقتل أم الليدي فارنتوش في صفحة ثم يعيدها إلى الحياة في الصفحة التالية، ومع ذلك فإن القارئ لا يعير هذا الأمر اهتماماً، لأنه لا يهتم كثيراً بمصير الأحداث. ولكن شرلوت برونتيه ما كانت لتستطيع أن تخطو خطوة مخطئة في حبكة الرواية جميعها. وقد خطت خطوة واسعة كانت نتيجتها كارثة قاتلة.

و"مرتفعات وذرنج" أبعد تأثيراً في نفس القارئ من "جين إير" أو "عودة الغريب". وذلك لأن التوازن بين الضرورة والحرية فيها مشدود بإحكام أكبر، ومن ثم فهو أكثر تعادلاً، ويتحقق هذا التعادل من خلال حدة التوتر الذي يحدثه كل طرف من الطرفين بالآخر. ويستطيع القارئ أن يدرك مدى الصرامة التي سارت عليها الحبكة بالرجوع إلى المقالة الصغيرة القيمة، المنشورة بمطبعة هوجرت لكاتب غير معروف. ومن تلك المقالة يتبين لنا أن المؤلفة قد رسمت بدقة إطار الضرورة المشروعة، الموقوتة، الذي يجري داخله الحدث. وهو يرجع إلى الرواية وحدها ليريك، بعد ذلك، مدى تلقائية الحدث وتحرره مما يمكن أن تلحقه به الحبكة من تشويه وكل ذلك يبدو حرية من جانب؛ ويبدو ضرورة من

جانب آخر. فكاثرين وهيثكليف يتصرفان كل وفق إرادته الخاصة، وسلوكهما حرية كاملة، ومع ذلك فإنهما، في نفس الوقت، شخصيتان في تراجيديا قد رسمت ظروفها ونهايتها من البداية. وسير الأحداث صائب في كلا البعيدين، محتفظ بوحدته. وإذا رجعنا إلى "الكبرياء والهوى" لوجدنا أنه يمكن التنبؤ بسير الأحداث –منذ لقاء اليزابث الأول بدارسي– إلى حد كبير. وهذا هو وصف جين أوستن لهذا اللقاء.

اضطرت إليزابيث بينيت أن لا تشترك في رقصتين وذلك لقلة الرجال بالحفلة؛ وخلال فترة من هذا الوقت كان المستر دارسي يقف قريباً منها إلى حد مكنها من الاستماع إلى الحديث الدائر بينه وبين المستر بنجلي، الذي كان قد ترك قصته للحظات قليلة ليطلب إلى صديقه أن يشترك في الرقص. وسمعته يقول له: هيا يا دارسي، لن أتركك إلا إذا رقصت. إني أكره أن أراك واقفاً وحدك على هذا النحو المضحك. خير لك أن ترقص".

ويجيبه المستر دارسي وهو ينظر إلى الآنسة بنيت الكبرى: "إنك تراقص أجمل فتاة في القاعة".

دارسي: أوه! إنها أجمل مخلوق وقعت عليه عيناي! ولكن هنا إحدى أخواتها تجلس خلفك مباشرة، وهي على غاية من الجمال؛ وأظن أنها ستحظى بإعجابك. دعني أطلب من رفيقتي في الرقصة أن تقدمك إليها".

فسأله وهو يتلفت حوله: "أي هؤلاء تقصد؟" وتوقفت عيناه لحظة

على إليزابيث، حتى التقتا بعينيها، وهنا أرخى عينيه وقال في برود: "إنها محتملة. ولكنها ليست جميلة بالقدر الذي يغريني؛ وليس لدي الآن المزاج لأهتم بالفتيات اللاتي لا يحفل بهن الآخرون. من الأفضل أن تذهب للاستمتاع بابتسامات رفيقتك؛ فإنك مضيع وقتك معي عبثاً".

وأخذ المستر بنجلي بنصيحته. ومشى المستر دارسي وظلت إليزابيث موغرة الصدر نحوه، وقد حكت القصة بمرح كبير لكثير من أصدقائها، فقد كانت تتمتع بحيوية وروح مرحة. وكانت تجد المتعة في كل ما هو طريف".

وبهذا اللقاء العابر تبدأ سلسلة من الأحداث تنتهي بزواج إليزابيث بدارسي، وبينما تمضي في تتبع تلك الأحداث يراودنا الإحساس بأن شيئاً من ذلك سوف يقع. ومن خلال هذا الموقف العابر ندرك أنه مجرد خطوة، لا تتضمن سلسلة من الأحداث المتعاقبة، ولكنها تطور، ونستطيع أن نلمس الفرق إذا قارنا هذا الموقف بموقف مماثل في رواية "سوق الغرور". وهذا هو وصف ثاكري للقاء الأول بين بيكي شارب والسير بيت كراولي:

كانت نوافذ الطابق الأول ببيت السير بيت مغلقة. أما نوافذ غرفة المائدة فكانت نصف مفتوحة، وكانت الستائر مغطاة بأوراق صحف قديمة نظيفة.

ولم يحفل جون السائس، الذي كان يقود العربة بمفرده أن ينزل

ليضغط جرس الباب، ولهذا طلب من بائع لبن مار أن يؤدي عنه ذلك. وعندما دق الجرس أطلت رأس من فرجة النافذة في غرفة المائدة، ثم فتح الباب رجل يرتدي سراويل قذرة وحذاء ذا رقبة وسترة قديمة حائلة قذرة، ويلف حول عنقه الكثيفة الشعر كوفية قديمة متسخة، وكان أصلع، أحمر الوجه ذا عينين رماديتين وفم لا يفارقه الابتسام.

ويتساءل جون وهو جالس في مقعده: "أهذا ببيت السير بيت كراولي؟" فيومئ إليه الرجل قائلاً: نعم.

فيقول جون: أنزل إذن هذه الحقائب.

فيجيبه البواب: أنزلها بنفسك أنت.

فيقول جون بضحكة خشنة: ألا ترى أني لا أستطيع أن أترك الجياد؟ تعال. مد يدك أيها الرفيق الطيب، وسوف تمنحك الآنسة بعض البيرة. ذلك أنه لم يعد يكن للآنسة شارب أي احترام، فقد انقطعت صلتها بالأسرة، ثم إنها لم تمنح الخدم أي شيء من الهبات عند رحيلها.

ويخرج الرجل الأصلع يديه من جيبه، ويتقدم بعد هذا العرض فيحمل حقائب الآنسة شارب على كتفيه إلى البيت.

وتقول له الآنسة شارب: خذ تلك السلة وهذا الشال معك، وافتح الباب من فضلك". ثم تلتفت إلى السائس قائلة: "سأكتب إلى مستر سيدلي. وسأخبره بسلوكك".

وقادها البواب إلى غرفة المائدة.

لم يكن بالغرفة سوى مقعدين من مقاعد المطبخ، ومنضدة مستديرة، ومدفأة وملقط لتحريك النار ووعاء صغير على نار تئز أزيزاً خفيفاً. وقطعة صغيرة من الجبن فوق المائدة، وقطعة خبز، وشمعدان من الصفيح وبعض البيرة السوداء في وعاء كبير.

وقال لها البواب: أظن أنك تناولت غداءك؟ يبدو أن الجو هنا غير دافئ بما فيه الكفاية. أترغبين في شيء من البيرة؟

وسألته الآنسة شارب بترفع وعظمة: أين السير بيت كراولي؟

فأجابها البواب.. هو.. هو أنا السير بيت كراولي. وتذكري أنك مدينة لي بقدح من البيرة لقاء حملي لأمتعتك. ها. ها. اسألي تنكر إذا لم أكن أنا هو. مسز تنكر، لقد حضرت مس شارب، أيتها المربية أيتها الخادمة!!

هاتان قطعتان نموذجيتان تمثلان أصدق تمثيل جين أوستن وثاكري وما بينهما من فرق هائل. فمشهد جين أوستن لا يتم إلا بالمشاهد الأخرى التي أدى إليها، بينما مشهد ثاكري قائم بذاته. فنحن ندرك ما فيه من شخصيات إدراكاً مباشراً وكلياً، لأنها تسلك منذ البداية سلوكاً نمطياً وفق ذواتها ذات الطابع العام، وليس أمامها إلا أن تستمر فيما تصنع. على حين لا نستطيع أن نعرف إليزابيث ودارسي، إلا بعد أن يكشف لنا الحدث عنهما. والمشهد في "الكبرياء والهوى" ليس المشهد

الذي يحتمل أن تتبعه مشاهد أخرى متممة له، بل هو المشهد الذي لابد أن تتبعه مشاهد أخرى متممة. وإلى جانب ذلك فإن هذه المشاهد ينبغي أن تكون مخالفة له أكثر من أن تكون شبيهة به. إنه تنوع في الخاص وليس تكراراً للنمطي، كما هو الحال في رواية الشخصية.

ولما كان الأمر كذلك، فإن هذه المشاهد تستلزم نهاية لها. وينقاد القارئ بالتدريج إلى الوعي بتلك النهاية؛ وهي نهاية معروفة للكاتب منذ البداية، وربما كان هذا الإحساس الغامض الذي لا ندرك حقيقته هو الذي يضفي على الحدث في رواية كرواية "مرتفعات وذرنج" ما فيها من جو غامض لا نستطيع أن نحلله قط.. وإميلي برونتيه عندما تصف مشهداً في وسط الرواية فإننا نرى فيه حياة شخصياتها كاملة، كل ما كانوا عليه، وكل ما يخبئه لهم المستقبل.

ولابد أن الحبكة كانت في ذهنها صورة كاملة منذ البداية. وكذلك الشخصيات، لا بشكلها المتنوع اليومي، وإنما كحركة، في مسيرتهم التامة المتغيرة عبر الزمن. أما شخصيات ثاكري فلعلها احتشدت في ذهنه بصورة مفككة لأنها تولد كاملة دائماً، دائماً هي هي، تخلو من التوتر في داخلها وفي داخل الحدث الذي يضعها فيه، والشخصيات الدرامية لا تخلو من هذا التوتر، التوتر بين كمالها الذي يبدو كالقدر وتسلسلها المتطور. وتقع مشكلة الزمن في صميم مفهومها. حقاً إن الزمن يحيط ببيكي شارب. ولكنه يكشف عن كاثرين إيرنشو. إنه العنصر

الذي تتكشف فيه وهو العنصر الذي يتحدد مصيرها به آخر الأمر. ومن ثم فإن لنهاية الرواية الدرامية أهمية بالغة جداً، لأنها ليست مجرد ختام لأحداث القصة كما في "سوق الغرور"، بل هي التنوير النهائي. إنها ليست نهاية الحدث فحسب، إنما هي اللمسة الأخيرة التي تكسب الكشف عن الشخصيات كما له ونهائيته. وليست شخصيات كاتب رواية الشخصية بحاجة إلى تلك اللمسة الأخيرة لأنها شخصيات تحيا في حالة من الكمال الدائم. كما أن حبكة هذا الكاتب ليست بحاجة لأن تكون كاملة منذ البداية، لأن شخصياته، ببساطة، كاملة منذ البداية.

أما نهاية الرواية الدرامية فإنها حل للمشكلة التي تبدأ منها حركة الأحداث، وعندها يكون الحدث الخاص قد استكمل ذاته، خالقاً توازناً، أو محدثاً كارثة معينة لا يمكن تتبعها أكثر من ذلك. فالتوازن أو الموت هما النهايتان اللتان تتجه الرواية الدرامية نحو إحداهما. ويحدث التوازن عادة لأسباب متنوعة في صورة زواج موفق.

ونكتفي الآن بهذا القدر من الحديث عن التسلسل الزمني وعن النهاية في الرواية الدرامية. ونعود إلى "الكبرياء والهوى" فنتناول مجالاً آخر تختلف فيه الرواية الدرامية عن رواية الشخصية. ألا وهو انتصارها على مشهد ضيق وقطاع واحد من الحياة. ونحن نجد هذا التركيز في مجال الحدث في أغلب الروايات الدرامية. نجده عند هاردي وإملي برونتيه في "البيت ذو النوافذ الخضراء" بل ونجده حتى في "موبي دك"

فعلى الرغم من سعة مسرح الأحداث في هذه الرواية فإن المنظر لا يكاد يتغير، أي لا فرار منه. وسبب عزل المنظر في الرواية الدرامية واضح جداً. ففي المساحة المغلقة وحدها، يمكن للصراع أن ينشأ وينمو وينتهي في حتمية. فكل المخارج مسدودة، ونحن ندرك ذلك أثناء مراقبتنا للحدث. لا مهرب إلى مناطق أخرى، وحتى إن وجدت، فإننا ندرك أنها مخارج زائفة لإعادة طرف الصراع ثانية إلى المسرح الرئيسي، حيث يتحتم عليه أن ينتظر مصيره. المنظر هنا إطار تنمو داخله منطقية الحدث بلا عائق، بحيث تنعزل عن التدخل التعسفي من العالم الخارجي. وهو يكسب هذه المنطقية ضرورتها، وذلك بتحديده للمجال الذي تتحرك في داخله تلك المنطقية.

ونستطيع أن نجمل النتائج التي وصلنا إليها بوجه عام، قبل أن تمضي فنتوسع فيها. الحبكة في رواية الشخصية ممتدة، أما في الرواية الدرامية فمركزة. وحدث الأولى يبدأ بشخص مفرد كما في رواية "رودريك راندوم" أو يبدأ بنواة كما في "سوق الغرور" ثم يمتد في محيط نموذجي، هو صورة للمجتمع. وحدث الرواية الدرامية على العكس من ذلك، لا يبدأ قط بشخصية مفردة، إنما يبدأ بشخصيتين أو أكثر؛ وهو يبدأ من نقط متعددة على محيط دائرته التي تمثل شيئاً مركباً، لا نواة، لعلاقات شخصية، وتتحرك هذه النقط نحو المركز، تجاه حدث واحد تتجمع فيه كل الأحداث الثانوية وتذوب. ورواية الشخصية تأخذ شخصياتها التي لا

تتغير أبداً خلال مشاهد متغيرة، وخلال طرق متعددة في الحياة الاجتماعية. والرواية الدرامية، إذ لا تغير وضعها، ترينا المدى الإنساني الكامل للتجربة من خلال الشخصيات ذاتها. الشخصيات في الأولى غير قابلة للتغير، والمنظر هو الذي يتغير، وفي الثانية يكون المنظر غير قابل للتغير وتتغير الشخصيات بتأثيرها المتبادل بعضها على البعض. الرواية الدرامية صورة لمسارب التجربة ورواية الشخصية صورة لمسالك الوجود.

ومن هذه النتائج العامة نستطيع أن نمضي في محاولة أخرى. وإذا وضعنا نصب أعيننا هذين القسمين للرواية كما هما، فلابد أن نؤمن بأن أي قسم منهما لا يمكن أن يمنحنا المعنى المعبر عن التنوع الإنساني. ما لم يلتزم حدوده الخاصة به. فالقسم الأول لا يستطع أن يقدم تجربة شخصياته بما لها من مدى واسع وتجريد بدون مجاله المحدد. وكذلك القسم الثاني لا يمكن –بدون خاصية ثبات شخصياته النمطية– أن يرينا هذا التنوع الواضح الملامح للشخصية والسلوك. وتحدد الشخصية وثباتها، أي كمال كل شخصية في كل لحظة، هنا؛ هو الذي يكشف التنوع ويجعله واضحاً بذاته. فإذا أردنا أن نرى بوضوح مدى ما بين جماعة من الأحياء من تباين؛ فإنه يتحتم علينا أن نقف حركة هذه الجماعة. ينبغي أن نوقف حركة أفرادها حتى لا يتغيروا أثناء نظرتنا إليهم. وإلا بلبل التغير قدرتنا على التمييز؛ إذ يندمج ما بينهم من تباين أحياناً فيما بينهم من تماثل، ثم يظهر ثم يعود فيندمج مرة أخرى. وعلى نفس

القياس إذا أردنا أن نخلق إحساساً بتنوع الشخصيات تنوعاً يحدث أبلغ أثر ممكن، فإنه لابد أن تتحول الشخصيات إلى شخصيات ثابتة. أو أن نراها في حالة ثبات كما يراها الخيال أحياناً ومن ثم إذا كان ذلك كذلك؛ فإن حدود الرواية الدرامية ورواية الشخصية، هي في الحقيقة حدود معقولة وضرورية. وإن بدت في ظاهرها تحكمية؛ لأن الكاتب بمراعاتها وحدها يستطيع أن يبلغ الأثر المطلوب وأن يوضح رؤيته الخاصة للحياة.

الفصل الثالث

الزمان والمكان

كان على حتى الآن أن أبسط كل شيء. فتحدثت عن تقسيمات الرواية كأنها تقسيمات مجردة، وكأن كل مثال للشخصية في الرواية الدرامية مطلقاً، غير مشوب. ولا توجد بالطبع روايات من الشخصيات البحتة ولا روايات من الصراع البحت؛ وإنما هي روايات يغلب عليها هذا الطابع أو ذاك، غلبة بارزة وكافية دائماً. فالأساس الذي تقوم عليه رواية "مرتفعات وذرنج" أساس درامي، رغم أنها تتضمن شخصيات قليلة كجوزيف العجوز والمسزدين[1]. والأساس الذي تقوم عليه "سوق الغرور" ليس أساساً درامياً. رغم اشتمالها على بعض المواقف الدرامية البالغة، مثل مشاجرة راودن كراولي مع مركيز شتاين. ولا أظن أن أحداً ينازع في تلك التفرقة، ولا أن أحداً يصر على إطلاقها. لذا نستطيع أن نمضي نحو التعميم التالي، وهو: أن العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في "الزمان"؛ وأن العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في "المكان". ففي الأولى، باختصار، يقدم لنا الكاتب تحديداً عابراً للمكان ويبني حدثه في نطاق "الزمان"، وفي الثانية يفترض الزمان فيكون الحدث إطاراً زمنياً ثابتاً، يوزع دائماً ويعدل مرة بعد أخرى في نطاق "المكان". فالثبات والخط الدائري في حبكة رواية الشخصية هما اللذان يكسبان الأجزاء تناسبها ومعناها،

---

(1) جوزيف العجوز: ومسزدين يقومان بدور الرواة في رواية "مرتفعات وذرينج" لإميلي برونتيه.

أما في الرواية الدرامية فتسلسل الحدث وحله هما اللذان يصنعان ذلك. وقيم رواية الشخصية اجتماعية، أما قيم الرواية الدرامية ففردية أو عامة حسب تقديرنا. فنحن في النوع الأول نرى شخصيات تعيش في مجتمع، وفي النوع الثاني نرى أفراداً يتحركون من بداية إلى نهاية. وكلا هذين النموذجين من الرواية لا يتعارضان ولا يتمم أحدهما الآخر، بل هما طريقان متميزان في رؤية الحياة: الفرد في الزمان، والمجتمع في المكان.

وهذه النظرية كما أسلفنا تبدو محفوفة بالصعاب. إذ كيف يمكن أن يكون لقصة بناء مكاني مع أنه لابد أن تقع فيها بعض الأحداث، وأن يمر فيها بعض الزمن وإن يكن قصيراً، وكيف يمكن للزمن أن يكون تابعاً وثانوياً في حين أن كل رواية تسجل بالضرورة مرور الزمن؟ إن القول بمكانية الحبكة لا ينكر الحركة الزمنية فيها، كما أن القول بزمانيتها لا يعني أنه ليس لها وضع في المكان. وهنا نرى، مرة أخرى، أن الأمر يتصل بالعنصر الغالب. والغرض الرئيسي في حبكة النوع الأول أن يتقدم بخطى واسعة، وإذا سلمنا بهذا فإنه يعني أن المكان يتضمن بعداً لهذه الحركة. والغرض الرئيسي في النوع الآخر هو تتبع التطور، والتطور، بنفس الطريقة، يتضمن الزمان، وبناء كل من الحبكتين، يتحدد بالضرورة عن طريق الهدف الذي يسعى إليه. ففي الأولى، أي الرواية الدرامية، نجد نسيجاً محكم الخيوط، وفي الثانية بحد منطق السببية.

ويمكن أن تزداد هذه التفرقة وضوحاً إذا تدبرنا الإحساس المختلف

بالزمان والمكان في عدة روايات. ففي الرواية الدرامية عامة، يكون معنى المكان باهتاً وتحكمياً. فلندن تبعد آلاف الأميال عن "مرتفعات وذرنج" أو "كاستربروج" ولكن على العكس من ذلك نجد أن لكل مكان بعده الجغرافي التام في روايتي "سوق الغرور" و"توم جونس". فلست تنشد جزءاً من إنجلترا، بلدة صغيرة أو قرية ريفية أو بيتاً نائياً لقس إلا ونجده فيهما: السادة والتجار والقريون وموزعو البريد وأصحاب الفنادق؛ كل الطبقات غنيها وفقيرها نجدها، أو نجد لها على الأقل، وجوداً فرضياً. وعلى العكس من ذلك تجاهلت "مرتفعات وذرنج" و"عودة الغريب" كل ذلك الجزء من انجلترا الذي يقع خارج المنظر الذي تتركز فيه أحداثهما. فالعالم خارج هذا المنظر ضبابي بعيد، والأفراد العديدون الذين يحيون فيه منسيون تماماً، مهملون لا وجود لها، كأنما أطاح بهم بعيداً تلك السرعة والتركيز اللذان يستغرق بهما الزمن ذاته في الحدث. فنحن نحس بوجود انجلترا في "توم جونس" وفي "سوق الغرور" ولكننا لا نحس إلا بمستنقعات يورك شاير وإيجدن هيث في "مرتفعات وذرنج" وفي "عودة الغريب".

ولنتأمل اختلافاً آخر. ذلك أن المشهد في الرواية الدرامية تتحقق صورته بطريقة أشد حدة وتركيزاً منه في رواية الشخصية مما يبدو متناقضاً أول الأمر. ويرجع هذا ولا شك إلى أن المشهد في الرواية الدرامية تلونه وتصبغه عواطف الشخصيات الرئيسية وانفعالاتها من جهة؛ ومن جهة

أخرى يرجع إلى أننا نرى هذه الشخصيات دائماً أمام الموقف محاطة به. ولكن ذلك الخلاف يعود أساساً إلى أن الموقف هنا –في روايات هاردي و"مرتفعات وذرنج"– ليس مشهداً عادياً وخاصاً على الإطلاق، ليس كمنظر غرفة استقبال سيدلي ضيفة السير بيت كراولي الريفية، إنما هو صورة للبيئة الإنسانية في إطار زمني. فمستنقعات يوركشاير ووسكس ليست أماكن محددة ومميزة كمدن المستر بنيت الخمس أو "بارشستر" عند ترولوب إنما هي مشاهد عامة تدور فيها دراما الجنس البشري. وهكذا لما كانت الدراما مستقلة عن العادات الموقوتة، عادات الحقبة الزمنية المحددة وأخلاقها وعرفها وتقاليدها، وما إلى ذلك من خصائص تتميز بها الحضارة المتغيرة. لما كان كل هذا يكاد يكون خارجاً عن الرواية الدرامية فإن المشهد فيها يتخذ صورة بدائية، مثل "إيجدن هيث" و"الأزهار البرية وحجر الجير" في مستنقعات يوركشاير في رواية إميلي برونتيه أو المحيطات التي يطارد فيها أهاب الحوت الأبيض، أما حين نتأمل شخصيات ثاكري فإننا نراها في زي عصرها وفي ضوئه، فملابسها والبيوت التي تعيش فيها، والعادات التي تأخذ بها، كل ذلك يمثل جزءاً من حقيقتها، إنها تعيش في عصرها كأنما تعيش في عالم ثُبِّت فجأة، ولكننا نتذكر شخصيات هاردي كما نتذكر أشياء غير مؤتلفة لأية عادات إلا العادات الطبيعية؛ تماماً كما نتذكر المروج والصخور والأشجار، فالمنظر الذي يحرك فيه هاردي شخصياته من الرجال والنساء لا يتغير في جوهره منذ الوقت الذي عاشت فيه شخصياته قادرة على ممارسة

تلك العواطف المجردة القليلة التي منحهم إياها، فالمكان هنا إذن مجرد وعام وهو بدا ضيقاً ليس إلا صورة للعالم ذاته، فضلاً عن أنه غير متغير، فمهما غيرت طبيعة العصر من وجه الحياة فإن عقلاً مثل عقل هاردي يظل دائماً يدركها على هذا النحو، المشهد هنا بإيجاز، هو الأرض، وهو الحضارة في رواية الشخصية، والتأثير الذي نجده لمناظر هاردي الريفية وارتباط شخصياته بالأرض لا يقل قوة عن ارتباط بعضها ببعض.

ولكنا لا نكاد نحس بتلك القوى الطبيعية ذات الأثر الكبير على شخصيات هاردي في مناظر ثاكري، تلك المناظر التي كأنما فصلت بجدار عن الطبيعة لاهتمام المؤلف بتصوير المجتمع، فإن طريق مثل هذه المناظر الطبيعية إلى صالونات برشستر الاجتماعية وفيلات الطبقة الوسطى في "المدن الخمس" طريق غير ميسور، ولكن كاتب رواية الشخصية يرينا، من ناحية أخرى، أن المنظر الإنساني، والحياة في ذاتها مثير ومتنوع إلى أقصى حد، وأن "كوينز كرولي" مختلف جداً عن "رسل سكوير" وأن في "المدن الخمس" ألواناً لا حصر لها من الأماكن وأحوالاً للحياة متعددة، وهكذا نرى العام يتحول إلى خاص، والإنسانية في سجوتها سواء كانت مزينة أم بسيطة على اختلاف أنواعها.

وإليك اختلافاً بارزاً آخر، بين الإحساس بالزمن في الرواية الدرامية ورواية الشخصية، وكيف يبدو متريثاً في واحدة ومسرعا في الأخرى، فإذا فتحنا رواية "سوق الغرور" في فصلها الأول واستمعنا إلى بيكي شارب،

ثم قرأنا جزأها الأخير وعرفنا أن أموراً كثيرة قد حدثت وأن سنوات عديدة قد انصرمت فسيعترينا إحساس غريب بتحدد الزمن، وأنه ما يزال حيث بدأت الأحداث؛ شعور كالذي يعتري المرأ حين ينام في حجرة يناقش فيها بعض الناس مشكلة ما، ثم يستيقظ ليجد أن المناقشة ما تزال عند نفس النقطة التي نام عندها. ففي الفصل الأخير من "سوق الغرور" نجد بيكي ما تزال تتحدث كثيراً كما كانت تفعل في الفصل الأول. ولنرجع مرة أخرى إلى الصفحة التي التقينا فيها لأول مرة بكاترين ايرنشو، ثم إلى لقائها الأخير مع هيثكليف. فسنجد أن الصدمة التي نلقاها من نوع مختلف، وسندرك للوهلة الأولى أنه قد حدثت أثناء نومنا أشياء غير عادية، فالزمن قد مر على شخصية كاثرين، وكأنه حركة مادية ملموسة. وقد ينطبق هذا المقياس على أية شخصية درامية عظيمة، ما عدا شخصيات قليلة كالكابتن أهاب في "موبي دك" فإن أهاب لا يتغير، والحدث في تلك الرواية جميعها لا يكاد يتحرك إلا قليلاً ولمدة وجيزة. وليست الرواية إلا خطاً طويلا من الوصف والأحلام والانتظار، والصراع الرهيب الذي يصفه المؤلف في الفصول القليلة الأخيرة، وهو صراع لم نره وهو يقترب، ولكنه يأتي فجأة، ويغيب لحظة، ثم يظهر في لحظة أخرى دون مبرر، صراع لا نحبه في غيبته ولا نستطيع تجنبه إذا حضر. وبهذه الشخصيات الثابتة والحركة الفجائية نحو الكارثة تحتل "موبي دك" مكانة تبعد بها قليلاً عن الرواية الدرامية العادية. ولكن ذلك استثناء من شأنه أن يلقي ضوءاً على النقطة التي نحن بصددها. لم يتعامل ملفيل

في "موبي دك" مع العالم الطبيعي الذي يمتزج فيه الخير بالشر حيث العاطفة رفيعة ودنيئة معاً، وحيث الصواب محتمل في كلا الجانبين كما في "مرتفعات ويذرنج". بل كان يرسم عالماً خالياً، بقدر الإمكان، من كل ما هو وسط وكل ما هو مختلط. وقد وضع المؤلف في أشد الحلبات بعداً عن الإنسانية، وهو البحر، قوتين كل في مواجهة الأخرى، وأعني بذلك القوتين الرمزيتين أهاب والحوت الأبيض. ولم تكن العداوة بين هاتين القوتين عداوة إنسانية. لم تكن ذلك الشيء الذي يثور بسبب حادثة ما في "الزمن" ثم يتطور معانياً الزيادة والنقصان، ككل شيء في هذا العالم، لم تكن العداوة منذ البداية إحساساً يتغذى وينمو، وإنما قوة لا يمكن أن تتغير. فالدراما في "موبي دك" إذن دراما أضداد، ولما كان أحدهما لا يستطيع أن يستسلم، فقد ترتب على ذلك بالضرورة أن يكون الصراع بسيطاً، فاجعاً، لا يتطور. حقا إن في الرواية إحساس بالغ القوة بالزمن؛ ولكنه ليس نفس الإحساس بالزمن الذي نجده عند هاردي واملي برونتيه. فالحدث في هذه الرواية يظل ثابتاً أمداً طويلاً، في فراغ أليم لا يحتمل، من التوقع والأزمات المؤجلة، كأنما كان رفاق السفينة يغوصون في بحر آسن في "الزمن"، ثم يبدو الجميع في الفصول القليلة الأخيرة وكأنهم يتلاشون في لحظة.

ولما كانت حركة الزمن إحدى السمات الرئيسية في الرواية الدرامية، فإن علينا أن نفيض شيئاً ما في الحديث عنها. تستلزم المشاهد

في الرواية الدرامية نهاية، كما رأينا، وفي الأعمال الممتازة من هذا الفن يتملكنا إحساس بأن النهاية معروفة. وبعبارة أخرى، يواتينا إلهام بأن شيئاً محدداً سيقع؛ وهذا وحده هو الذي يفصح لنا عن المستقبل فتتمثله صورة حية فلا يصبح مجرد عملية موضوعية محضة، أو تتابعاً فارغاً، بل حاضراً خصيماً أو ودوداً، قادراً على تحطيم سلامنا، أو ساعياً بالسعادة إلينا. ففي قصة "عودة الغريب" لم يكن لدينا أول الأمر إلا إدراك غامض عن النهاية التي تتحرك تجاهها الأشياء. فطموح بوستاسيا فاي وعاطفتها يقودانها إلى مصير غير عادي، ناجح أو فاشل؛ غير أن الأمور لم تحسم حتى هذه المرحلة. ولكن مصيرها يبدأ فيتضح بوصول كلايم يوبرايت حيث يغير بحمقه وعماه كل شيء. وما تزال النهاية بعيدة؛ لكن الزمن يبدأ في الإسراع ولن يستطيع أن يبطئ من خطوة إلا شيء غير عادي. وهنا يأتي المشهد الذي تعبر فيه مسز يوبرايت المرج لزيارة يوستاسيا، ثم تطرد أثناء نوم كلايم، وتموت في طريق عودتها. تلك هي نقطة التحول في القصة؛ تدنو النهاية قريبة من يوستاسيا، وبعد مقابلتها الأخيرة مع كلايم لم يكن ثمة شيء بينها وبين اللحظة التي انتهت فيها حياتها. وحتى المرحلة الأخير لم يكن أحد يعلم عنها شيئاً غير "خالق" يوستاسيا، ولكننا الآن نعرفها كذلك. وفي تلك الفترة الوجيزة بين معرفتنا بالنهاية ومجيئها تحقق اجتياز يوستاسيا عبر الحياة وكأنه يحدث للمرة الأولى، وبذلك ينتهي بإدراكنا له.

وفي بداية رواية درامية كهذه، إذن، نرى الزمن يجمع نفسه بالتدريج، ثم يبدأ في الحركة، وما تزال نهايته غير معروفة لنا؛ ثم عندما يغدو هدفه أكثر وضوحاً، يسير بخطوات تزداد سرعتها بانتظام، ثم أخيراً يحل القدر وينتهي كل شيء. وقد تجيء تلك النهاية مع نهاية الرواية كما في رواية "تس سليلة آل دربرفيل"، وقد تأتي قبلها تاركة فترة زمنية، كما في "عمدة كاستربردج"، أو قد تكون هي الأزمة الرئيسية كما في "مرتفعات ويندرينج" حيث لا يصبح وجود هيثكليف وجوداً كاملاً بعد اللقاء الأخير مع كاترين في منتصف الرواية؛ فقد انتهت هنا الدراما ولم يبق غير آلامه فقط.

ولعل كاتباً لم يفهم هذا الكشف الصريح للزمن، في اللحظة التي يهرب فيها بعيداً، خيراً من دستوفسكي. ولعل خير ما يمثل ذلك أصدق تمثيل قطعة من "الأبله" تصف مشاعر إنسان حكم عليه بالإعدام، وتبين في نفس الوقت سر ذلك الأثر الفائق الذي يكون لتلك المشاهد في الرواية الدرامية. يصف الأمير مويشكين تنفيذ حكم بالإعدام شاهده في ليون. يقول شخص ما: على أية حال مما يعزى الإنسان أن المسكين لن يشعر بألم حينما تطير رأسه، فلا ألم عندما يطاح برأس الإنسان عن عنقه.

ويجيبه الأمير: أتعلم أنه رغم ملاحظتك هذه التي يرددها الجميع، ورغم أن الآلة قد صممت بحيث تجنب إحداث الألم، أعني تلك المقصلة، فإن فكرة خطرت الآن لي: ربما كان الأمر على غير ما يبدو

من التوفيق. قد تضحك من فكرتي، ربما، لكن لا أستطيع منعها أن تراودني. فالمرأ إذ شد إلى آلة التعذيب لابد أن يشعر بآلام فظيعة بالطبع، غير أن عذابك ليس إلا عذاباً بدنياً فحسب –وإن كانت حياة المرأة لا تخلو من مثل هذا الألم– إلى أن تموت. غير أنه يخيل إلى أن أبشع جانب من العقاب، وهو ليس الألم البدني أبداً –إنما هو الإدراك اليقيني أنه في خلال ساعة ثم في خلال عشر دقائق ثم في نصف دقيقة.. ثم الآن في تلك اللحظة بعينها. لابد أن تبرح روحك الجسد وأنك لن تكون بعد إنساناً– وأن هذا يقين.. يقين! تلك هي القضية. اليقين من الموت. في نفس اللحظة التي تضع فيها رأسك على خشبة المقصلة وتسمع صرير سكينها الحديدية تهوى فوق رأسك. هذا الربع من الثانية هو أبشع ما في الأمر كله!

يرينا ديستوفسكي هنا كيف يغير معرفتنا بشيء سيحدث، من قيم الزمن، وكيف تكشف في نفس الوقت عن هذه القيم، ففي هذا المثال يصف المعرفة بأنها اليقين والشيء الذي سيحدث بأنه الموت. على أن نهاية الرواية الدرامية نادراً ما تعرف على وجه اليقين سواء لشخصياتها أو لقرائها. ومن ثم فإن أثر سرعة الزمن فيها أقل ألماً وأكثر تركباً من هذا. ولا شك أن معرفة المؤلف السابقة تشارك في هذا الأثر إلى حد ما؛ ذلك أن رؤيته لما سيحدث تمكنه من نقل نبوءاته عن الحدث قبل وقوعه؛ فيحذرنا ذلك النقل، بينما يظل الخصوم من شخصيات الرواية على غير وعي بمصيرهم.

أو قد تتنبأ الشخصيات بمصيرها لمدى طويل على أنه احتمال غير مقطوع به، فتظل في خشية منه وغير واثقة مع ذلك بصحة مخاوفها. وتوقع ذلك الحدث الذي تخشاه الشخصيات ومع ذلك لا تدركه هو الذي يكسب رواية "الأبله" توترها الأليم، ويجعل الخاتمة بالغة القوة حتى لتصبح عرضاً ونهاية للحدث معاً. فالتلميحات المتناثرة هنا وهناك خلال الرواية، تشكل النهاية تدريجاً، وهي كما نعلم قتل روجوجين لناستاسيا، ولعلنا نصادف من هذه التلميحات أكثر مما ينبغي، حتى ليصبح الرمز في بعض المواطن مصنوعاً واضحاً. ولكننا في الموقف الذي يعود فيه الأمير مويشكين من موسكو ويذهب لرؤية روجوجين في منزله ببطرسبرج، نجد حادثة ذات دلالة تنبئ بالنهاية ومع أن الرواية كانت حينذاك ما تزال في ثلثها الأول؛ فإننا نحس بظلال النهاية القوية فوق الأحداث.

كان روجوجين ومويشكين يتحدثان في أمور مختلفة.

يقول بارفين: دعها! ممسكاً من يد الأمير بسكين كان هذا قد تناولها للحظة من فوق المائدة، حيث كانت ملقاة إلى جوار كتاب في التاريخ. ثم يضعها حيث كانت.

ويمضي الأمير في حديثه: يبدو أني كنت أعرف هذا. أحس به، عندما كنت راجعاً إلى بطرسبرج لم يكن لدى رغبة في الحضور، تمنيت أن أنسى كل ذلك، أن انتزعه من ذاكراتي كلية!! إيه.. إلى اللقاء. ماذا؟

وللمرة الثانية يتناول السكين غائب الوعي، ومرة أخرى ينتزعها روجوجين من يده، ويلقي بها على المنضدة. كانت سكيناً عادية ذات مقبض من العظم لها حد عريض يبلغ طوله نحو ثماني بوصات، من النوع الذي لا يطوي.

ولما رأى روجوجين أن الأمير قد أخذ حين انتبه إلى أن السكين قد انتزعت من يده مرتين، تناولها ببعض الضيق ووضعها داخل كتاب ثم ألقى به على منضدة أخرى.

ويسأله مويشكين: أتستخدمها في فتح صفحات كتبك؟ أم ماذا؟ وما زال شارد الذهن كأنما لا يستطيع أن يتخلص من التفكير العميق الذي سببه له حديثه مع روجوجين.

روجوجين: نعم.

مويشكين: إنها سكين حديقة.. أليس كذلك؟

روجوجين: نعم، ألا يستطيع المرء أن يفتح صفحات كتاب بسكين حديقة؟

مويشكين: إنها جديدة.

ويجيبه روجوجين بحدة وضيقة يزداد مع كل كلمة: إيه.. وماذا في ذلك؟ ألا أستطيع شراء سكين جديدة إذا طاب لي هذا؟

ويرتجف الأمير، ثم يحملق إلى بارفين في ثبات، وفجأة ينفجر

ضاحكاً ويقول: يا لها من فكرة! لم أقصد أن أوجه إليك سؤالاً من هذه الأسئلة؛ كنت أفكر في أمر يختلف عن ذلك كل الاختلاف؛ أن رأسي مثقل، ويظهر أني شارد الذهن هذه الأيام! حسن إلى اللقاء فإنا لا أستطيع تذكر ما أود أن أقوله. إلى اللقاء!!

وهنا يقترن ما يقوم في ذهن الأمير من شك غامض في أن يحاول روجوجين قتله بإحساس غائم لحدث ما، بعيد لا يستطيع أن يدرك كنهه، إنه هذا النذير بأن تلك السكين سوف تستخدم في قتل ناستاسيا. ويشبه هذا الإدراك الغائم أمرا حلم به وطرده عن خاطره قبل أن يستطيع حل مغزاه. الموقف كله موقف فريد. ويبد أن دستوفسكي قد أراد أن يلح في الإيحاء بوضوح بأن روجوجين سينتهي إلى قتل ناستاسيا حتى تغدو هذه الحقيقة أمراً لا يتوقعه أحد لأن الجميع يرددونه. وموقف كهذا قد يهيئنا لجريمة القتل، غير أن دستوفسكي يقدم لنا الموقف أثر الموقف حتى يكاد يخلق عندنا شعوراً بالأمن. ومع ذلك كلما ازداد عدم تصديقنا لهذه المخاوف زاد ذكرها وبقيت قائمة؛ ومن هذا التوتر المزدوج الأليم من عدم التصديق والخوف نحس بالراحة عند وقوع الجريمة في النهاية.

وقد جربت بالفعل شخصية أو اثنتان من شخصيات الرواية من قبل تلك اللحظات من الفزع المذهل الذي تولده معرفة الجريمة، غير أن هذه اللحظات صارت جزءاً من ذكراها عن الماضي ومن ثم لم تعد مفزعة، ولهذا استمرت تلك الشخصيات تقول في طمأنينة؛ وكأن الأمر لا

يعدو أن يكون حكاية قديمة، إن روجوجين سيقتل ناستاسيا. وهذه النهاية، التي تأتي فجأة وبلا توقع، تلقي الضوء على كل ما أدى إليها، فإذا بالقدر الذي كان يحاور ويداور لمدى طويل، يكشف عن نفسه فجأة ليبدي الحدث في لحظة، على حقيقته. في هذه اللحظة يبدو وكأن الزمن الذي عبرته الأحداث يطير طيراً، يتحول وينتهي بنفس الطعنة.

والإحساس بمرور الزمن في رواية "الأبله" ينشأ عن خوف خاص، مع معرفة تخفي أحياناً، غير أنها تعود فتتكشف مرة أخرى، أن حادثاً معيناً سوف يقع. أما في رواية "مرتفعات وذرنج" فإن هذا الإحساس ينشأ عن خوف أكثر سعة وأشد غموضاً، خوف من شيء فظيع، ولكنه مجهول. في رواية "الأبله" تتنبأ الشخصيات والقارئ بالجريمة المحددة التي توشك أن تقع. وهذا أمر يبعث في الحدث انفعالاً أليماً يكاد يشبه انفعال الرجل الذي حكم عليه بالإعدام، ذلك الذي روى دستوفسكي قصته ببراعة في الصفحات القليلة الأولى. أما في رواية "مرتفعات وذرنج" فإن التنبؤ بالنهاية يأتي من وعي ليس بوعينا ولا بوعي هيثكليف ولا كاثرين. وفي إطار هذا التنبؤ تكون النهاية محددة، ولكنها بالنسبة لنا لم تقع في دائرة الزمن بعد. إنها شيء سيبدو في النطاق الزمني عند لحظة مقدرة، وحينئذ ستبدو واضحة وضوح الحدث الأخير في نهاية رواية "الأبله" وستلقي ضوءاً على أحداث الرواية التي كانت أثناء تطورها غامضة لا يتكشف لنا إلا بعض جوانبها. فنحن ندرك أن حب هيثكليف وكاثرين سوف ينتهي بكارثة، ومع ذلك فليس لتلك الكارثة في

نفوسنا شكل واضح مميز بأية علامة. وتظل حتى وقوعها صورة لاحتمالات متعددة للكارثة، وهكذا نشعر بإحساس الإمكانية والحرية الذي نفتقده في رواية دستوفسكي. ويبدو هيثكليف وكاثرين في "مرتفعات وذرنج" وقد اختارا مصيرهما بحرية دون أن يعرفا كنهه، أما في رواية "الأبله" فروجوجين ومويشكين وناستاسيا مسوقون سوقاً تاماً نحو مصير يعرفونه سلفاً ولا يستطيعون الفكاك منه. وعلى هذا فإن الإحساس بالزمن يختلف في كلتا الروايتين اختلافاً تاماً، فالشخصيات في "الأبله" تسبح في متاهة، وتحيا تحت قبضة كابوس، ندركه أحياناً في رؤانا، فيه أمور عديدة علينا أن ننجزها، غير أننا لا نستطيع تذكرها، أو لا ندري ما الذي نبدأ به منها أولاً. فروجوجين ومويشكين وناستاسيا يصارعون الزمن، منذ البداية حتى النهاية، وتلك هي الظاهرة التي تكسب الرواية حركتها السريعة العاجلة. ومن جهة أخرى فإن هيثكليف وكاثرين في "مرتفعات وذرنج" يسرعان نحو مصيرهما على غير وعي به، بسرعة لا يأتيها التردد. يمر الزمن في كلتا الروايتين عجلا، ولكنه في الأولى مندفع بحرية، وفي الأخرى بسرعة محتومة.

وإذن يختلف الإحساس بالزمن اختلافاً بيناً في الروايات الدرامية المتنوعة، وإدراكنا للنهاية التي تسير نحوها الأحداث قد يكون محدداً أو غير محدد؛ وقد يكون سير الأحداث بطيئاً أو سريعاً، وقد قلنا ما فيه الكفاية لبيان أن شعورنا بأن الزمن يوشك أن ينصرم هو الذي يكسب الانفعال الدرامي حدته الحقيقية.

في الرواية الدرامية، إذن، كما في كل الأدب الدرامي، يتحرك الزمن، ومن ثم، فإنه يتجه إلى نهايته حيث يتلاشى. أما في رواية الشخصية، في خير نماذجها، فإننا نحس أن الزمن فيها لا نهائي. فالشخصيات العظمى في رواية الحدث مثل العم توبي وبارسون آدمز وليسماهاجو ومستر كلينز وكودي هيدرج وميكاوبر، كلها جميعاً فوق الزمن والتغير، بينما يطوي الزمن والتغير الشخصيات الدرامية، ويخضعانها لسيطرتهما. وليس الزمن بالطبع جامداً في أية رواية من روايات الشخصية وإن ظلت بعض الشخصيات كذلك، غير أنه كلما تباطأ الزمن وأهمل كلما نزع عنه الأساس بالعجلة أصبح أصلح لإبراز الشخصيات. وفي الإبطاء بحركة الزمن طرافة وإحساس بالأمن كما قد يبدو في روايتي "ترسترام شاندي" و"يوليسيز" وفي الصورة البطيئة الحركة. وقصيدة مارفل[٢] الذائعة "إلى خليلته الخجول" مثل بليغ فعندما يفكر كيف كان يمكن أن يتودد إلى صديقته "لو أن لديهما الوقت والحياة الكافية"، يستخدم صوراً تصبح فكهة عن غير قصد:

إذن لأحببتك عشرة أعوام قبل الطوفان،

ولك، إن تفضلت، أن ترفضي،

إلى أن يهجر اليهود دينهم

---

(٢) مارفل؛ أندريه Marvell Andrew (١٦٢١– ١٦٧٨) شاعر انجليزي عاش في القرن التاسع عشر وهو من مدرسة الميتافيزيقيين.

ثم تأتي نقطة التحول في القصيدة، حيث يصبح كل شيء عاجلاً ودرامياً:

ولكنني أسمع دائماً من وراء ظهري

مركبة الزمن المجنحة تدنو سريعاً....

فدعينا نلهو آنا كما نشاء،

وآنا كطيور الصيد الأليفة،

فخير لنا أن يلتهمنا زمننا دفعة واحدة

من أن نموت موتاً بطيئاً في مخالبه الكليلة

وهكذا، رغم أننا لا نستطيع أن نقف شمسنا

ساكنة، فسنجعلها، رغم ذلك تعدو.

ولو أردنا أن نرى صورة لعالم الشخصية لقلنا دون مبالغة إننا نستطيع أن نجدها في الجزء الأول من القصيدة، كما نستطيع أن نرى عالم الحدث الدرامي في جزئها الثاني.

على أننا لا ينبغي أن نسرف في الفصل بين هذين العالمين. فإننا نجد في كل روايات الدراما زوارا من عالم الشخصية، وكذلك الحال في كل روايات الشخصية نجد مواقف درامية. ففلاحو هاردي وجوزيف العجوز لإميلي برنتيه، يتغيرون قليلاً كالعم توبي أو أندروفير ويذر. غير

أنهم لا يسيطرون على المسرح كثيراً كهذين الأخيرين. إنهم يعيشون في عالم ثانوي، يقطنون نوعاً من الأحلام الثابتة التي لا تتحرك. إنهم يتطلعون إلى الخارج، ينظرون إلى الموقف المتغير من حولهم؛ وهذا الموقف هو الحدث الدرامي، وهو عندهم، له مظهر الحلم السريع المتغير. ولهذا السبب فإن فلستاف، كما نستعيده في خيالنا، يظل دائماً بمأمن من الأحداث القاسية في جزأي "هنري الرابع". فعالمه ليس العالم الذي يتقاتل فيه الأمير هنري وهتسبر ويموت فيه الملك ولكنه حلم يعبر به هذا العالم. والزمن هو الحقيقة الأساسية في هذا الحلم، إن الزمن يعبر بفلستاف دون أن يعبأ به.

هذه المناعة على الزمن، هذا الثبات الذي يكاد يكون أسطورياً، هو الذي يعمق متعتنا بشخصيات مثل فلستاف والعم توبي وكودي هيدرج والمستر ميكوبر. والاعتراف بقدرة هذه الشخصيات على التغير لا يثريها بل يحد من قيمتها، ذلك أنها إن تغيرت لم تعد شخصيات عامة في مكانها، الذي هو عالم مكاني ثابت بلغ الزمن فيه حد التوازن. وهذا هو السر في أنه عندما هيأ ديكنز وجوداً جديداً لميكوبر في نهاية رواية "دافيد كوبر فيلد" كان التأثير غير مُرضٍ إلى حد كبير. فلم يقتصر الأمر على وضع نهاية لمتعة كانت تبدو غير قابلة للنهاية. بل إن ميكوبر نفسه، في لحظة واحدة، فقد كل حقيقته الخالدة. إننا مازلنا نتصوره "منتظراً انتظاراً دائماً وقوع شيء ما". وهذا حق؛ لأن خيالنا يتجاهل ذلك التحول

الأخير الذي طرأ عليه، ويعيده إلينا ثانية، كما كان من قبل. ولكن ديكنز قد ألحق الضرر بشخصية ميكوبر كما صنع شيكسبير بشخصية فلستاف رغم روعتها. فخيالنا يعيد إلينا شخصية فلستاف، أيضاً، كما عاش رغم جو المأساة التي أضفاها على موقف موته. ذلك أن موته لم يكن جزءاً من صميم حياته بقدر ما كان جزءاً أضيف إليها، والظلال التي ألقاها الممات عليه من الضآلة بحيث يبدو وكأنه كان شخصية لم تتأثر بها، كما لم تتأثر شخصيتا العم توبي ومستر كلينز اللذين لم يموتا قط. فنحن نعلم أنه مثل هذين، سيعيش دائماً، وسيظل دائماً كما هو.

تلك إذن سمة لكل الشخصيات الرئيسية التي خلقها كاتب رواية الشخصية: أن نحس بحياتهم وبحياتهم حدها، لا بحياتهم وموتهم، لا بذلك المصير الثنائي الذي هو من خصائص كل شخصية درامية. فالشخصية الحقة تبدو وكأنها تعيش في كل الأزمان على قدم المساواة، ودون أن ينال منها الزمن. وهكذا لم تعد رواية "سوق الغرور" مجرد صورة للمجتمع الفيكتوري بقدر ما تصور المجتمع نفسه؛ فهي لا ترينا كيف كان الناس يعيشون في المجتمع الفيكتوري فحسب، وإنما ترينا كيف يعيش الناس في مجتمع متحضر. ومن ثم نستطيع أن نسميها بحق صورة حياة أو صورة سلوك؛ بيد أن هذا التحديد لا ينطبق على التقسيمات الأخرى للرواية. ذلك أن الرواية الدرامية تطور يعيد خلق الحركة العضوية للحياة، وإذا أردنا تشبيها لها، دون أن نوغل فيه، فهي تشبه كثيراً حركة في سيفونية أكثر من كونها صورة.

ويكفينا هذا القدر من الحديث عن الفراغ الزمني في رواية الشخصية، وإذا ما اقتنع القارئ بما قدمنا من تحليل تبدت له حيويتها المكانية جلية واضحة. ففي الأعمال الكبيرة من روايات الشخصية نحس بامتلاء المكان امتلاء بالغاً غير عادي، كما نحس بازدحام الزمان في الرواية الدرامية. هذه الغزارة للحياة اللندنية بكابوسها عند ديكنز، والجمع الحاشد من الشخصيات التي يزحم بعضها بعضاً في رواياته؛ حتى ليبدو الموقف غاصاً إلى حد الانفجار: تلك الكثافة في الحقيقة المكانية، التي لا توجد إلا في رواية الشخصية؛ كل هذا يقابل ازدحام الزمن في المواقف الرئيسية في "مرتفعات وذرنج" وفي نهاية "موبي دك". وعندما نفكر في عالم الشخصيات، فإن الصورة التي تحضرنا تشبه إلى حد ما، الصورة المزدحمة على أغلفة المجاميع من روايات ديكنز، إذ نشاهد مستر بكويك وبشكنف وميكوبر ودك سوفلر ويوريا كيب وسام ويلر وسير جامب ومونتاج تج ودوجر الماكر والولد السمين وحشداً غير ذلك من الشخصيات الثانوية، كل هؤلاء جميعاً بعضهم فوق بعض حتى ما تكاد الصفحة تتسع للمزيد. وهذا الشعور بالازدحام، هذا الإحساس بالمكان المتحرك الحي مبعثه، مرة ثانية، ثبات الشخصيات. إن أحداً منها لا يبرح مكانه عندما يظهر آخر، كلها تحيا دائماً، كلها تحيا في زمن واحد معاً. وحتى لو كان لكل منها مكان في روايات متفرقة، فإننا نفكر فيها متلازمة. ويبدو كأن موهبة كاتب وراية الشخصية لا تستطيع التعبير عن ذاتها إلا من خلال الانقسام الذاتي، بينما تلتزم العبقرية الدرامية

حدوداً ضيقة نسبياً في إعادة خلق شخصياتها، وهكذا يظل تنوع الشخصيات في النوع الأول مكانيا محضاً، بينما لا تتنوع الشخصيات، في النوع الثاني، لأنها عضوية إلا في حدود الزمان. إننا نفكر في شخصيات ديكنز وثاكري على أنها تحيا جميعاً في نفس الزمن، وكأنها تحيا جميعاً إلى الأبد، كما أننا نفكر فيها، من ثم، كجمع حاشد. ولكن أفراد إميلي برونتيه تبدو لنا مفردة، وقد تجمع بينها أبعاد المكان أحياناً، ولكنها تختفي منه الواحد بعد الآخر، حتى تتركه خالياً آخر الأمر.

لكن لماذا يتحتم أن يرتبط هذان الشكلان في الرواية بالحدود التي ناقشناها؟ لماذا يتحتم ألا ينمو الحدث بحرية متساوية في الزمان والمكان؟ تلك هي المشكلة التي ينبغي أن نناقشها في الفصل التالي.

الفصل الرابع

الرواية التسجيلية

الرواية الدرامية محدودة في المكان وحرة في الزمان، ورواية الشخصية محدودة في الزمان حرة في المكان. فلماذا يتحتم هذا؟ أجبنا على هذا، جزئياً، في الفصل السابق. فقد رأينا أن ضيق المكان هو الذي يكسب الصراع الدرامي حدته، ويعجل انسياب الزمن ويزيده وضوحاً. ومن جهة أخرى، رأينا أن ثبات الشخصيات هو الذي يجعل علاقاتها، تلك العلاقات التي تصور حياة المجتمع، بما أنها نمطية. وربما تكون تلك الأسباب كافية بذاتها في تبرير الحدود الشكلية لهذين القسمين. ولما كانت إمكانيات القصص النثري، على ما هي عليه، فإن الاقتصاد والتأثير أمران ضروريان هنا عنهما في أي لون آخر. بيد أن لابد من البحث عن أسباب أخرى غير تلك الضرورة البسيطة، إذا أردنا فهم المزايا الجمالية لهاتين الوسيلتين من وسائل العرض فهماً كاملا.

ومن المعروف أن للعمل الفني عنصرين: عام وخاص: والفنان يمضي في وصف الخاص والخاص وحده، أما العالم فلا ينقل نقلاً مباشراً عاجلاً؛ إنه يولد مع الخاص، أما كيف يحدث هذا فأمر لا ندريه. فماذا نعني إذن بالعام؟ يبدو أن بعض الفنون تتحقق في بعد واحد فحسب. كالمنحت والرسم في المكان. والموسيقى في الزمان. وتصبح الفنون

التشكيلية "أدبية" وتفقد بذلك بعض قوتها المميزة، عندما تحاول نقل حقائق الزمن؛ وتفقد الموسيقى بالطريقة نفسها، شيئاً ما، عندما تنحرف عن حركتها الزمنية الخالصة. وكلا هذين الفنين أكثر نقاء من الأدب الإبداعي، وأكثر نقاء بخاصة من اللون الروائي، الذي هو أكثر فروع ذلك الأدب تركياً وبعداً عن الشكل. بيد أن الرواية النثرية فن بفضل بلوغها الوضع العام (**Universality**) وينبغي أن تحكمها تلك القوانين التي يخضع لها هذا الوضع. وقد لا ندرك فاعلية تلك القوانين في الرواية، ولكن أثرها مع ذلك أثر حاسم.

وقد نستطيع؛ وإن بدا ذلك غريباً، أن نوضح في يسر ما نعنيه بالوضع العام (**Universality**) من خلال بعض التعريفات السلبية فإذا نظرنا إلى تمثال نظرة سلبية فإن وجوده المجرد يبدو أنه قائم على استقلاله عن الزمن، كما يقوم وجود القطعة الموسيقية على استقلالها عن المكان. ولكن هذا الغياب الظاهر ليس في الحقيقة مجرد غياب، وإنما هو شيء آخر. فتنحية الزمان أو المكان ليس عملاً سلبياً، بل هو أمر عسير المنال؛ إنه لا يتم بحذف شيء ما كما يفعل الناس عادة ولكن بالوصول إلى حد غير عادي من التركيز. وإلغاء الزمان في التمثال والمكان في الموسيقى له في الحقيقة أثره في كون هذين الفنين مطلقين فالفنان التشكيلي، وقد ركز جهده على صورته المكانية وحدها يكون في حالة يمكن أن نسميها اللازمانية. فقد توقفت عملية الزمن بالنسبة له، أو

صارت خارجة على موضوعه. ونفس الأمر بالنسبة للموسيقى، فهو يبني حركة في الزمان، حتى تختفي حواجز المكان، ويعيش في اللانهائي، وهذا الإلغاء أو التعميم –كيفما سميناه– يدرك فحسب من خلال تركيز الفنان تركيزاً طلعاً على شيء آخر، على ذلك الموضوع الخاص، إنه نصر غير مباشر، ذلك الظل الممتد العام لعمله الفني الخاص.

ولنتتبع الرسام والموسيقى إلى أبعد مما ذهبنا قليلاً قبل أن نعود إلى الرواية بقوانينها المطلقة الأقل وضوحاً. إن الفنان يستمد خصائص صورته من عالم المكان، من أشجار وصخور وناس وبيوت ومناظر طبيعية وأضواء وظلال وكل ما تقع عليه العين: أما ما يجعل رؤيته لتلك الأشياء مطلقة فهي لحظة التركيز الفائقة التي يتلاشى فيها الزمان تلاشياً غير محدود. وكأن الفنان بتجاهله للزمن، يستحضره بصورة غير ملموسة ولا محدودة، ومن ثم عامة. ولو اتخذ من العام مادة لموضوعه، وحاول ذلك بطريقة مباشرة، لما استطاع إلا أن يقدم رمزاً يتصل به، لأنه لا يمكن تقرير العام بطريقة ملموسة ولن يتأتى ذلك إلا إذا اعتمد على الخاص. فخلفية الأبدية أو اللانهائية، إذن، أو ما يوحي بإحداهما، ضرورية لإكساب العمل سواء كان موسيقياً أو تشكيلياً، شكله الخاص وعموميته وطابعه المطلق.

ولا يعني هذا، بالطبع أن عمومية الصورة تصدر عن نسيان الزمن، ولا أن عمومية قطعة موسيقية تصدر عن نسيان المكان، فهذه مجرد عناصر، أو هي بالحري مجرد أعراض. فالعمومية هي العمومية إذا تم

بلوغها: وفي العمل الفني العظيم يبدو كل شيء خاصاً، كما يبدو عاماً في نفس الوقت. فالعام إذا ما تحقق ينتهي إلى وضع طابعه على كل الأجزاء، متخللاً كل الشكل أو الحركة الكاملة كلها.

ولنعد الآن إلى الرواية، فإني لم أتناول أمثلة الرسم والموسيقى لأن قوانينهما أكثر تحدداً من الرواية فحسب، ولكن لأني كنت قد عقدت من قبل مقارنة بين الرسم ورواية الشخصية، وبين الموسيقى والرواية الدرامية. فإذا ما تناولنا هذين القسمين مرة أخرى، فسنرى الآن أن حدودهما ضرورية لهما بوصفهما أعمالاً فنية، أي أعمالاً لها صفة العموم **Universality**. فعدم أهمية الزمن أو عدم واقعيته ليس خطأ في رواية الشخصية ولا هو سمة حتمية لها، ولكنه الوضع الذي يجعل وحده تصوير الرواية للحياة فوق التغير. ومرة أخرى ليس الوضع المكاني الثابت صفة عارضة للرواية الدرامية، بل هو عنصر يجعل من حركتها حركة في اللانهاية، والحدود التي تميز هذين النموذجين من الرواية هي في الحقيقة شرط عموميتها **Universality**.

هذا إذن هو تبريرنا لحدود هذين الشكلين. وقد نستطيع أن نزيده تأكيداً من خلال حقيقة سيكلوجية لابد أن الكثيرين قد لاحظوها. فنحن في الحقيقة نفهم الحياة بطريقة أعمق عندما نراها في موقف يغلب عليه الزمان أو المكان أكثر مما نراها فيهما معاً على قدم المساواة، كما نراها عادة. وفي الحياة لحظات نبدو فيها وكأننا نرى جميع أفعالنا بأسبابها

ونتائجها، وتسلسلها عبر الزمان، كل ذلك في لمحة واحدة. وهناك لحظات أخر نكون فيها على وعي بأن كل سلوكنا نمطي، وأننا نستجيب كما يستجيب الآخرون، وأن مشاعرنا وسلوكنا كمشاعرهم وسلوكهم. وتختلف هاتان التجربتان عن التجارب العادية بما فيهما من حدة مركزة بادية واكتمال زائد. واللون الأول من اللحظات هو الغالب على الرواية الدرامية بينما يغلب اللون الثاني على رواية الشخصية وهما متمايزان تمايزاً تاماً لا يمكن أن ندركهما معاً في وقت واحد. إنها لحظات أكمل من لحظاتنا الأخرى، لأننا نرى فيها صورة ممتدة للحياة، صورة كاملة، ذات تصميم وذات دلالة، سواء رأيناها في إطار الزمان أو إطار المكان، ولكننا لن نراها أبداً على كلا الوجهين معاً في وقت واحد. أما في ممارستنا للحياة العادية، فإننا نرى الحياة بهذه الطريقة– أي دون رؤية كلية ممتدة Perspectire. ذلك لأن حقائق الزمان والمكان، في الحياة اليومية مختلطة تماماً، وكل ما نعيه منها إنما هو تسلسل مستمر من التغير، لأحداث تتبلور هنا وهناك تبلوراً ذا مغزى ولكن دون أي تصميم. أما لحظة الرؤية الجمالية فإنها تتميز عن ذلك السيال. فبدلاً من المنظر اللانهائي المستمر الذي يأخذ العين في آلاف الاتجاهات مرة واحدة، دون أن يمسك بها في نقطة ثابتة، بدلاً من ذلك يقدم إلينا المنظر صورة كاملة مفردة، إذ يكون قد مر من خلال خيال، ونفض عنه ما ليس ملائماً، وتركزت دلالته تركزاً قوياً.

ونتقل الآن إلى قسم ثالث أقل أهمية من هذين القسمين، ومع ذلك فهو قسم يتضمن رواية يعدها كثير من الناس أعظم ما كتب من الروايات. هي رواية "الحرب والسلام" التي يبدو أنها تقدم صورة واضحة كاملة من الحياة في الزمان والمكان، واستطاعت مع ذلك، أن تبلغ صفة العمومية **Universality**. وواضح أن أية نظرية عن الرواية لا مكان فيها لرواية "الحرب والسلام". إنما هي نظرية لا تصمد أمام النقد. وليس من الخير أن نقول إن هذه الرواية روايتان أو أكثر، كما يقول مستر برسي لبك وإن كان لقوله ما يبرره، فستظل أمامنا مشكلة هي تضمين نظريتنا مثل هذه الروايات. ففي هاتين الروايتين أو تلك الروايات سنرى أن القصة متطورة في نطاق الزمان والمكان.

والمشكلة على عسرها غير مستعصية على الحل. فمن الواضح أن الزمان والمكان على قدر حقيقي من التساوي في "الحرب والسلام" غير أن حدثها، في الحقيقة، يقع في الزمان وفي الزمان وحده. حقاً إنها نقدم البيوت وغرف الصالونات والطرقات وضيعات الريف، في صورة محددة مميزة كمثيلاتها في رواية "سوق الغرور" ولكن هذه الأشياء ليس فيها جمود رسل سكوير وكوينز كرولي بل تتغير كما تتغير الشخصيات. وبهذا تصبح مجرد مظاهر للزمان. ففي البداية تكون مجرد أماكن يعيش فيها الناس كما نشاهد في "سوق الغرور" ولكنها لا تلبث أن تصبح أماكن تقدم صورة ثابتة للمجتمع الذي يتصرف فيه الناس بطريقة نمطية واحدة وفي

حاضر عام. وهدف تولستري من ذلك، على حد تعبير برسي لبك: "أن يمثل دورة الميلاد والنمو، والموت فالميلاد من جديد" ويمضي برسي فيقول: "إن الشخصيات تمثل القصة التي تتكرر دائماً وفي كل مكان"، إلا أن الزمن في هذه القصة هو كل شيء، إنه هنا غالب أكثر منه حتى في الرواية الدرامية، لأن الحدث في الرواية الدرامية حدث فرد، ومن ثم قد يبدو أمام خلفية ثابتة، أما هنا، في التسلسل الدائم للأحداث يتبع بعضها بعضاً، فإن الخلفية نفسها لابد أن تكون خاضعة للتغير. وبينما تكون الأرض هي العام وراء الخاص في الرواية الدرامية. أو الكون إذا أردت، مسرح الرواية يكون العام وراء الخاص في "الحرب والسلام" التغير ذاته. إنها عملية ممتدة. ففي الأولى، الرواية الدرامية، يوضع الخاص في مواجهة العام، أما في النوع الثاني فليس الخاص صورة للعام بقدر ما هو جزء منه، وهو يذوب فيه في النهاية. فتلك "الدورة من الميلاد والنمو فالموت فالميلاد من جديد" لا يمكن أن تدعى مجرد خاص ولا أن تدعى ببساطة مجرد عام. إنها العنصران معاً، لأنها الحياة الإنسانية.

وإذن فليست الحياة الإنسانية في "الحرب والسلام" شيئاً في مواجهة القدر أو المجتمع، وإنما في مواجهة الحياة الإنسانية في تغيرها الدائم. إنها ليست صورة خاصة لقانون عام؛ إنها الخاص والعام في ذات الوقت؛ إنها نمطية أكثر منها رمزية. ولا نستطيع أن نفكر في الرواية الدرامية دون أن نفكر في معنى القدر، وهو معنى مجرد، ولا أن نفكر في

رواية الشخصية دون أن نفكر في المجتمع وهو معنى آخر مجرد غير أن المعنى المجرد الوحيد الذي نصادفه في رواية "الحرب والسلام" هو الحياة، أو التغير بمعنى أشمل وهو أوسع هذه المعاني المجردة الثلاثة وأكثرها غموضاً.

فالقدر كما رأينا هو بالنسبة للروائي إدراك منظم في الدرجة الأولى، والمجتمع هو إدراك منظم في درجة تالية له. أما الحياة أو التغير فليس شيئاً منظماً قط؛ إنه لشموله يتضمن كل شيء؛ في ذلك النوع من الروايات الذي تمثل قمته رواية "الحرب والسلام" وهو أكبر هذه الأقسام تفككاً. وسأسمي هذا النوع بالروايات التسجيلية (**Chroniele**) وحدث هذه الرواية يكاد يكون عرضياً، غير أننا سنجد فيما بعد أن كل الأحداث فيها تقع داخل إطار محدد كل التحديد. إطار صارم تسير فيه الأحداث سيراً لا يخضع لمنطق خاص أو نظام معين. وسنرى أن كلا هذين ضروري للرواية التسجيلية كشكل جمالي. فالرواية بدون الإطار الصارم تغدو بلا شكل، وتغدو بدون سير الأحداث على ذلك النمو، لا حياة. الأول يكسبها العام، والثاني يكسبها حقيقتها الخاصة. على أنه لما كان الزمن، إذن، هو المسرح الرئيسي للرواية التسجيلية، كان كل من هذين الجانبين وجهاً منفصلاً "للزمان" أحدهما "زمان" باعتباره عملية امتداد مطلقة، والآخر "زمان" باعتباره حادثاً عرضياً.

وقد بينا من قبل أهمية الإحساس بالزمن في الرواية الدرامية. فالزمن مجسد في الشخصيات ظاهر من خلالها، ومن ثم فسرعته نفسية تحددها سرعة الحدث أو إبطاؤه. فإذا رجعنا إلى الحرب والسلام فسنجد أن الزمن فيها ليس واضحاً من خلال الشخصيات على هذا النحو بقدر ما هو عام وعادي وسرعه لا تفرضها حدة الحدث؛ بل إنه على النقيض يجري في انتظام رتيب قاس، خارج عن الشخصيات غير متأثر بها. فنمو الشخصيات ينحصر في نمو أعمارها. وتبرز الرواية هذا المعنى فنعرف أن الشخصية الآن في العشرين ثم في الثلاثين والخمسين، وأنها في صفاتها الجوهرية مثل كل شخصية في هذه المراحل المختلفة من العمر. ويقوم التركيز على هذا؛ على كونهم الآن في العشرين من عمرهم، وأنهم سيبلغون الثلاثين ثم الأربعين ثم الخمسين وعلى اعتبار أنهم أساساً يشبهون أي فرد في العشرين ثم في الثلاثين ثم في الأربعين ثم في الخمسين، ونحن نرقب التغير الذي يطرأ على كاثرين وهيثكليف؛ كأن الزمن قد تجسد فيهما. إنهما يتغيران في اتجاه خاص ولأسباب محددة، والتسلسل الصارم لهذه الأسباب هو الذي يجعل التغير ضرورياً. ومن جهة أخرى، فإن التغير في "الحرب والسلام" عام قبل كل شيء، وتتوقف حتميته على ما فيه من عمومية. إنه غير متصل بالحدث اتصالاً عضوياً، فهو سريع آناً، وآناً يكاد يكون ثابتاً، متفقاً في ذلك مع حركة الانفعالات والمشاعر وهو يتبع المقياس الزمني الذي يقيس به الإنسان الزمن، فهو منتظم رياضي، يكاد يكون غير

إنساني، بلا ملامح. ولا يتبع إلا ضرورة واحدة هي ازدياد أعمار الشخصيات ازدياداً حسابياً، والمضي في تغييرهم بدرجة واحدة ودون نظر لرغباتهم وخططهم. والزمن في هذا لا يأبه إلا بسيره وحده. فنتاشا ونيكولا والأمير بيتر في "الحرب والسلام" يجتازون محناً يعتقدون وقتها أنهم لن يقووا على احتمالها؛ ومع ذلك يمضي بهم تولستوي في طريق الحياة بلا مبالاة، وكأن لا قيمة للتجربة، يحملهم عبر الشباب المألوف ثم خلال الرجولة ثم الكهولة المعهودة. وعلى هذا فإن أي شيء يمكن أن يحدث، وهذا وجه آخر من وجوه الزمن يتضح على هذا النحو. فالحدث، على الصعيد الإنساني، لا يتكشف بطريقة حتمية، إننا لا نرى دراماً تكتفي بذاتها، فتبنى أحداثها بعضها فوق بعض؛ إننا نرى الحياة بكل أحداثها وإبداعاتها المتنوعة، حياة تميز طريقها علامات هامة هنا وهناك، حفرت عليها أرقام تنبئ عن سير زمن خارجي عام. وهذا السير الذي هو إطار الحدث، يبدو خاوياً إذا نظرنا إليه من جهة، ومليئاً بكل ما يمكن حدوثه، إذا نظرنا إليه من جهة أخرى، إنه عرض وقانون، فوضى وقصد، كل شيء ولا شيء.

ففي الرواية الدرامية، كما رأينا، يكشف الزمن عن الشخصيات وفي الرواية التسجيلية أيضاً يكشفهم الزمن، غير أن الكشف هنا يتبع طريقاً مختلفاً. ففي وصف كاتب الرواية التسجيلية، لحياة من الميلاد إلى الموت تكون العاشرة فالعشرون فالثلاثون فالأربعون فالخمسون، مراحل

دقيقة متميزة وألواناً حادة من الحقيقة، لأن الحياة الواحدة هي الوحدة، وكل محطة وقوف تمضي بالشخصية مرحلة تبعد بها عن البداية أو تقربها من النهاية. وحين ننظر إلى الحياة من وجهة نظر كاتب من كتاب الرواية التسجيلية، فإن مأساة الحياة وتحولها تتلخص في هذا التقسيم البسيط للناس: شاب، كهل. أما إذا أردنا علاقات مركبة يتحتم حلها فإن هذا التقسيم يصبح في مكانة ثانوية: وهكذا لا يكون للزمن الذي يحسب بهذه الطريقة نفس هذه الأهمية عند كاتب الرواية الدرامية. ففي رواية "مرتفعات وذرنج" نعرف في موضع منها، أن هيثكليف في السابعة والعشرين، وكأنما جاءت معرفتنا هذه مصادفة. فهنا، بعد مرحلة من التجربة العنيفة، كان الزمن فيها حقيقة داخلية محضة، إذا بالوجه الخارجي الرياضي للزمن يذكر مفاجئاً وبدون احتفال، كأنما استيقظت الشخصيات من أحلامها، وهكذا نجد لهذه الحقيقة العادية أثراً نفسياً غير متوقع، إذ يبدو أن مجرد إدراكها سينتشل هيثكليف من التيارات العميقة التي كان يسير فيها الحدث ويضعه في شواغل الحياة اليومية كائناً، إنسانياً عادياً يرثى له. وقد كان لهذا أثره للحظة –وتلك قوة الإيحاء– في أن جعلنا نظن أن هيثكليف كرجل، سيبلغ الثلاثين بعد حين قصير، وأنه تبعاً لذلك قد يعيش حتى سن النضج والكهولة، وقد نسينا، في تلك الوقفة، ما نعرفه بجانب آخر من وعينا عن المصير الذي كان هيثكليف يسير نحوه. إن القدر ومعرفتنا السابقة به واقترابه، هو الذي يحدد أبعاد الزمن في الرواية الدرامية؛ وعندما يحم القضاء، ينتهي الزمن

وتنحل المشكلة. أما في الرواية التسجيلية فالزمن لا يقاس بالأحداث الإنسانية مهما تكن أهميتها، إنه قائم ويظل قائماً دون أن يتغير بعد أن تفرغ حكايته ويظل على انتظام حركته، وخصوبة أحداثه وتعدد شخصياته التي يكشفها. لهذا نجد المستر لبك يقول في معرض حديثه عن "الحرب والسلام"، "ليس في الرواية أفق محسوس، ولا حد فاصل بين حياة في الرواية والحياة وراءها فالصلة بين الرجال والنساء فيها وفي بقية العالم لا يعوقها عائق إذ من العسير أن نزعم أن بيتر وأندرو ونيكولاس يعيشون في عالم خاص بهم، كما يبدو الناس عادة في الروايات أنهم يعيشون في عالمنا. كأي فرد آخر" وبعبارة أخرى، عندما تنتهي من قراءة "الحرب والسلام" نحس أن الزمن "مازال مستمراً" فالعملية الممتدة، عشرة، عشرون، ثلاثون، أربعون، خمسون، وكل الشخصيات التي تعد هذه المراحل من خلال حياتها تظل قائمة في أذهاننا وفي العالم "دورة الميلاد والنمو فالموت فالميلاد من جديد" ذلك هو نسيج الرواية، بيد أنه نسيج الحياة كذلك. وهكذا ما إن ننتهي من رواية تسجيلية حتى ينطلق منها صدى يتردد في أماكن أفسح من تلك التي تحددت بها الرواية في أماكن تتكرر على نطاق بالغ السعة، وفضلاً عن ذلك، فهي أماكن تظل تعيد علينا، على أوسع نطاق يمكن تصوره، أبعاد أوضاعها الأصلية في الرواية وتناسب أنغامها. ومع أن تولستوي لا يتحدث إلا عن أجيال قليلة فقط، فإن قوة خياله تجعل الدورة اللانهائية، للأجيال تتكشف في خيالنا؛ فنرى الحياة الإنسانية عند ميلادها ونموها ونهايتها،

نرى العملية الممتدة في تكررها الأبدي. هذا إذن هو إطار الرواية التسجيلية في نظريتها وتطبيقها.

ولكن هذه العملية الممتدة من الميلاد والنمو والموت تتضمن، في الوقت نفسه، كل مظاهر الحياة المختلفة، أو كل شيء يمكن أن يحدث. وهذه هي التي تتألف منها أحداث الرواية التسجيلية الخاصة، وهي التي تملؤها وتكسبها حيويتها. وهنا أيضاً، كما في الرواية الدرامية، يوضع التنوع أمام التفرد، والحرية أمام الضرورة. فإذا أبرز المؤلف، في الرواية التسجيلية، واحداً من هذه العناصر أكثر مما ينبغي، أصبحت الرواية بعيدة عن الصدق أما إذا حذف واحداً منها، فإن الزواية لن تمت إلى عمل الخيال بصلة.

ولكي نفرق بين معنى الزمن في الرواية الدرامية والرواية التسجيلية قدر المستطاع فسأعيد طرح القضية الآن بطريقة أخرى. الزمن في الرواية الدرامية داخلي؛ حركته هي حركة الشخصيات، فالتغير والقدر والشخصية جميعاً تركز في حدث واحد، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف؛ ويترك مسرح الأحداث خالياً. أما الرواية التسجيلية، فإن الزمن فيها خارجي؛ غير مستقر ذاتياً وإنسانياً في نفوس الشخصيات. إنه يرى من نقطة ثابتة خارجية. إنه يتدفق متخطياً الراصد له. ويتدفق فوق الشخصيات التي يستحضرها ومن خلالها. وبدلاً من أن يضيق منحصراً في نقطة، هي النقطة التي تثبتها العاطفة أو الخوف، أو

القدر في الرواية الدرامية، يمتد بلا حدود، مجتازاً في تحدد لا يكاد يدرك، الحواجز التي كان يمكن أن تضع حداً لسيره، والشخصيات التي تظهر وتختفي في تلك الدائرة الواسعة من الحركة المتكررة قد توجد في تراجيديات مثل كاثرين وهيثكليف؛ ولكن يندر أن تنحل مشاكل هذه الشخصيات، فإذا حدث وحلت، فإن امتداد الزمن الطويل سيجعل هذا الحل أقل شأناً، ويحيله إلى مجرد حدث عارض من أعراض الزمن. والشخصيات في الرواية الدرامية، كما رأينا، توضع فوق مسرح معزول، حيث يتاح للصراع القائم بينها أن يحسم حسبما نهائياً، وحيث يكون كل شيء، من ثم، سببا ومسبباً ومصيراً. فإذا أزلنا تلك الحواجز التي تحد الرواية الدرامية؛ وإذا مددنا هذا المسرح حتى نرى دورة الميلاد والنمو فالموت والميلاد من جديد، بدلاً من حدث معزول، رأينا أن ما كنا ندركه كمطلق من قبل أصبح يبدو لنا الآن نسبيا.

وربما كانت نسبية الحدث، تلك التي لا يمكن تجنبها في الرواية التسجيلية، هي التي تدفع المستر لبوك لأن يتساءل وهو بصدد الكتابة عن "الحرب والسلام" قائلاً: "ولكن ماذا عن معنى الرواية، أو مضمونها الذي أحب أن أسميه مضموناً أخلاقياً؟ لقد عرض علينا نولستوي فترة معينة من رحلة الزمن، ولكن لأية غاية عرضها؟" ومع ذلك فقد كانت تلك الفترة عملاً جليلاً كافياً ليقدم لنا تولستوي صورة لدورة الحياة المتكررة. ومن المؤكد أن ما عناه المستر لبوك بمضمون الرواية يدخل

في هذا، أما إذا كان يريد مضموناً مختلفاً، كالمضمون في "مرتفعات ويذرنج" أو "سوق الغرور" فلا شك أن ذلك مطلب غير معقول، فرؤية الحياة على مدى واسع من الزمن والتخلي نهائياً عن ضرورة اللحظة الحاضرة يعني أن نغير كل شيء، ونفقد بعض الأشياء، فيصبح التراجيدي عاطفياً مسرفاً عندما يتراجع في تيار التغير المنحسر، ولن يكون العمل تراجيدياً قط طالما يدرك الكاتب، إلى درجة اليقين، أنه سيتراجع، وأن شيئاً آخر سيأخذ مكانه، فعندما تطرح مباشرة الحاضر ونهائيته من حادث ما، فإن المعنى التراجيدي ينتزع منه كذلك، ولكن يبقى فيه مع ذلك شيء ذو قدرة نسبية غير مطلقة، على التأثير في نفوسنا. وهذا التأثير ليس "التطهير" إذا كان ذلك ما يرمي إليه المستر لبوك؛ إنما هو شيء آخر قد يكون أثره الكلي كافياً في تعويضنا عن غيبة التطهير. والحق أن سعة الرواية التسجيلية لا يجعلها بالطبع أصدق من الرواية الدرامية بحدودها الضيقة. فإن الخيال لا يستطيع قط، مهما اتخذ من الأشكال أن يصور الحياة الإنسانية تصويراً مطلقاً. وما الأقسام الثلاثة التي أحاول أن أمثل للرواية بها إلا مجرد ثلاث طرق لهذا التصوير، ولا يزيد أحدها على الآخر صدقاً بأي مقياس موضوعي معروف.

هذا إذن هو الجانب الهام الذي يختلف فيه بناء الرواية التسجيلية عن بناء الرواية الدرامية، فالحبكة في الأخيرة تطور منطقي صارم، بينما الحبكة في الأولى تسلسل مخلخل لبعض الأحداث التي يرتبط بعضها

ببعض عن طريق تسلسل خارجي صارم، هو الزمن كما يدركه العقل الإنساني. هذا التسلسل الكوني يكسب الأحداث الخاصة قيمة مختلفة جاعلاً التراجيدي مسرفاً في العاطفية، ومحيلاً الحتمي إلى عرضي، والنهائي إلى نسبي، يفعل ذلك بطريقة طبيعية وحتمية. لكن إذا كان لابد من إضافة سبب عملي لظهور الحدث في الرواية التسجيلية بطريقة عارضة فإننا نستطيع أن نقول إن سير الأحداث نفسه يقيني إلى حد أنه، بطريقة القص السردي وحده، يمكن أن تدخل المصادفة والشك والحرية، لتحدث التوازن وتجعل الصورة صادقة. فالتغير في شخصية هيثكليف، بما أنه لم يكن وليد الزمن الحسابي، ولا ملزماً بمجاراة تطور آلي فارغ، يمكن أن توضحه أشياء معينة محددة يمنعها هيثكليف وعاناها، فالتغير حتمي، وبعبارة أخرى ليس اضطرارياً جامداً. ولكن تطور نيكولاس روستوف بين سني: العشر والعشرين في المحل الأول، تطور حادث عن الزمن الحسابي وتبعاً لذلك لا يوضحه إلا كل شيء يمكن أن يصنعه الزمن، وبعبارة أخرى كل الأشياء، التي يحتمل أن يقوم بها شاب، وأن يفكر فيها وأن يعانيها في فترات شبابه. ومن ثم يجب أن يصف الكاتب الروائي قدراً كافياً متنوعاً من هذه الأمور، وهذا في الحق هو كل ما يحتاج إليه. إن عليه أن يوضح التغير بأن يملأ قدر الإمكان، الفترة الزمنية الذي يحدث فيها هذا التغير. ومهما يكن من أمر، فإن عليه كي يتحقق له التنوع ألا يكون مقيداً بحبكة متطورة تطوراً صارماً كما يفعل كاتب رواية الشخصية. إنه لا يبني حدثاً بل يرسم صورة، إلا أن هذه

الصورة على عكس الصورة التي يرسمها الكاتب في رواية الشخصية، تتغير كلما مضى في الرسم. حقاً إن الشخصيات ستبقى كما هي، ولكن مظهرها ولون شعرها وأفكارها وعواطفها ستمضي في التغير حتى يقع التغير الأخير، وهذه التغييرات، على عكس تغيرات الرواية الدرامية، غير متوقعة أكثر منها مبررة. فهي تغيرات تمضي غير ملحوظة وفي صمت، ثم عندما تقع؛ فإن شخصاً ما وليكن نيكولاس أو نتاشا، يستيقظ صارخاً: "لكم تغيرت!!" غير مدرك كيف أمكن أن يحدث هذا. في لحظات كتلك، حيث تسمع خطوات الزمن في مسيره وراء الحدث بوضوح، وحيث يبدو كل ما فعلته الشخصيات عرضياً حتى للشخصيات نفسها، وحيث لا تستطيع الشخصيات أن تدرك، مهما تدبرت أعمالها، كيف انتهى بها المصير إلى الموقف الذي تقفه. إن سير الحدث سيراً غير مبرر هو الذي يولد تلك الآثار، التي هي على الأرجح أعمق ما يمكن أن تثيره الرواية التسجيلية. خلال مسير القصة العادية يصمت الزمن وينساب الحدث مستمراً كنغمة شاردة منفردة؛ أما هنا فكلا الحركتين تتقابلان في وتر واحد، ويتلاشى الصدى وينساب النغم ثانية متغيراً قليلاً، ثم ينطلق الوتر مرة أخرى. وقد سميت الفترات عشرة، عشرين، ثلاثين أربعين وهلم جرا. ولكنها بالطبع تقسيمات وضعية لم أخترها إلا لأؤكد انتظام حركة الزمن في الرواية التسجيلية. قد ينطلق الوتر، وقد يكشف الزمان الحسابي عن نفسه بوضوح، إثر انقضاء أية فترة، ولكن سير الزمن لن يتأثر في أية حالة.

وإذن ينبغي أن يكون الزمن عرضياً في الرواية التسجيلية؛ ولن تتضح تحكميته على أشدها في شيء أكثر من الطريقة التي يتصرف بها في الحياة الإنسانية. فالشخصيات في الرواية الدرامية "تموت في الوقت المناسب" كما يقول نيتشة. فالكابتن أهاب وميشيل هنشارد وكاثرين إيرن شويغادرون الحياة كلهم في اللحظة التي أعدها القدر لهم منذ بعيد. ولكن الأمير أندرويموت فجأة (بطريقة عرضية)، في الوقت الذي يضع فيه الخطط لمستقبله ويرسم لحياته المقبلة. وهنا يأتي تساؤل المستر لبوك في قوة بالغة: "ولكن ماذا عن المعنى أو المضمون أو ما أحب أن أسميه بالمغزى الأخلاقي في الرواية؟" لئن كان للإرادة الإنسانية والبصيرة الملهمة أي معنى فإن هذا المعنى لا وجود له في موت الأمير أندرو الفجائي. ومع ذلك فإن للحياة عند تولستوي مغزى، والحق أننا أحسسنا، من وراء ميتة الأمير أندرو الفاجعة غير المنطقية، وإن يكن ذلك بطريقة غامضة، أن تولستري قد أدرك، أو كان يحاول إدراك، وجود قانون ربما كان ضرورياً، ترجع إليه هذه الميتة الباغتة ذات المغزى في حياة واحدة. وقد كان ما أدركه هو قانون القدر في الرواية التسجيلية، وهو في جوهره مجرد وجه آخر للزمن الحسابي، يحتوي على كل شيء: الحياة والموت، والفوز والهزيمة. يحتويها نظرياً في نسب ثابتة منضبطة، إلا أنه يطلقها في لحظة قدرها سلفاً حين تتكشف تكشفاً لا رجعة فيه. وهذا القدر لا يمكن إدراكه، بل يحسه المرء بالإيمان، كما أنه خفى. وهو سام غير دنيوي يقسم كل مثوبة وكل عقاب، لكن وفق شروطه وقوانينه الخاصة، وبالطريقة

التي تبدو للإنسان عادلة أحياناً وظالمة أحياناً أخرى. أما في الرواية الدرامية فالقدر ظاهر، نراه وهو يتجلى في الحياة التي يسقط عليها لحظة الكشف ضوء باهر أكثر من ضوء النهار العادي؛ ولأننا نراه متكشفاً ظاهراً، نفهمه ونذعن له. وعلى العكس من ذلك الرواية التسجيلية، فعندما يكون العالم الإنساني واضحاً ومباشراً، فإن القدر يظل غامضاً، وما يسعنا إلا أن نسلم على أساس من الإيمان، بقوانينه التي لا تدرك. فمفهوم كاتب الرواية التسجيلية عن القدر، إذن، مفهوم ديني في الغالب، وخاصة في العصور الأولى. فتلك القوة التي تقسم المخاطرة، والألم والعمل والمتعة والموت، كأنها من عالم خفي، توقظ الرهبة وتتطلب التكفير عن الذنب أو الرضا والاستسلام، أو لعلها أوجدت في وقت ما تلك الآلهة المعينة التي كان يمكن أن تقدم إليها مثل هذه القوانين. فالروايات التسجيلية القديمة الكبيرة، مثل قصة "داود" و"الأديسة" روايات دينية. أو هي على الأقل من ذلك النوع الذي تواضعنا الآن على تسميته دينيا، في مفهومها للقدر. ولكن يبدو أن قدرة الجنس البشري على "التأجيل الإرادي للإنكار" قد ضعفت، فمفهوم القدر في "الحرب والسلام" أو فلنأخذ مثلاً حديثاً هو "حكايات الزوجات العجائز" ليس إلا انعكاساً لما كانت عليه قصة "داود" ولكن صبغة دينية تظل مع ذلك فيها. فالإيمان بجدوى التكفير عن الذنب قد ولى، إلا أن الإيمان بشيء ما وراء الحركة العرضية للحياة الإنسانية ما يزال باقياً، ومعه ذلك التأجيل الإرادي للإنكار الذي تسميه بالرضا والاستسلام ولسوف يتبقى هذا بوصفه من بقايا الشعور الديني في كل

الروايات التسجيلية جيدها ورديئها، لأن صورة "لدورة الميلاد والنمو، فالموت والميلاد من جديد" لا تتم إلا إذا تضمنته؛ وإلا خلت من كل قيمة على الإطلاق ومن ناحية أخرى فإن كاتب الرواية الدرامية، يعترف بالقدر الذي يتكشف في العالم، وهذا اللون الخاص من الإيمان ليس مطلوباً منه. إنه يرى الحدث علة ومعلولاً. وكلاهما يعبران عن حقيقة واحدة، ولكن يتحركان في مجالين مختلفين. وينبغي أن يكون للعلة والمعلول كليهما، حقيقة خارجية وداخلية، في الرواية الدرامية، إذا لم تكن مجرد عمل آلي بحت؛ كما ينبغي أن يبرز الكاتب في الرواية التسجيلية، هذين الجانبين بقدر متساو إذا أراد أن يكون لتلك الرواية معنى. وينبغي أن يحافظ الكاتب محافظة صارمة على سمة القدر المجهول وسيره المنتظم، على أن تقدم البقية كصورة لكل ما يمكن إدراكه.

وقد يبدو للبعض أني أنسيت، بتقديمي لمفاهيم الزمان والمكان والعلية في العمل النقدي، كل القواعد الجمالية، وأني أقيم مستويات وهمية وتحكمية. فإن يكن قد ظُن ذلك بي، فإن الإجابة الوحيدة التي أستطيع تقديمها هي أني في محاولتي للبحث عن أسباب الحدود التحكمية فيما يبدو لبعض أشكال الرواية رجعت آخر الأمر إلى حدود رؤيتنا للعالم. إننا نرى الأشياء في حدود الزمان والمكان والعلية، ولا يستطيع رؤية الوحدة الكلية من البداية إلى النهاية غير الكائن الأعلى كما يؤكد كانت. على أن الخيال يطمح إلى رؤية تلك الوحدة الكلية، أو

صورة لها؛ ويبدو أن تلك الصورة لا ترى إلا عندما يسلم الخيال ببعض الحدود، أو حين يجد نفسه يعمل تلقائياً داخل تلك الحدود. وإذا أمكن أن نتتبع الأمر إلى النهاية فسنجد أن هذه الحدود تقرر مبدأ البناء في نماذج متعددة للإبداع الخيالي؛ في الرواية الدرامية على سبيل المثال، ورواية الشخصية والرواية التسجيلية. وأنا لا أدعي أن هذه الأقسام هي وحدها الممكنة أو أنها هي الأشكال القائمة الوحيدة للرؤية الخيالية أو للرواية، أو أن الخيال، إذا خضع لحدود لا نستطيع التنبؤ بها في الوقت الحاضر، قد لا يكشف فيما بعد عن طرق جديدة للرؤية. غير أنها على الأقل، أشكال ثلاثة بارزة وهامة جداً، وذات تقاليد طويلة، وأنها، نتيجة لذلك، حقيقة ثابتة وحدودها كما حاولت تتبعها، حدود مشروعة، ليست حدود أي مؤلف، وإنما هي حدود العقل الإنساني. فهذا العقل، في محاولته رؤية الحياة رؤية كلية، يركز مجال رؤيته، أو هو يفعل ذلك بالسليقة، إنه ينبذ ليكسب، يبتعد عن الحياة لكي يراها بوضوح. وهذا الابتعاد وهذا الهروب، هو بمعايير الحياة، عمل تحكمي يأتي معه بسلسلة طويلة من الآثار التحكمية، هي تلك "الحدود" التي عرضناها. بيد أنه، في نفس الوقت، عمل إبداعي، لا تقتضيه الضرورة من الناحية السلبية فحسب، وإنما يقتضيه إيجابياً، استحضار عالم كان لا يمكن أن يولد بغير هذه الطريقة.

الفصل الخامس

رواية الحقبة والتطورات الأخيرة للرواية

الرواية التسجيلية هي الطابع الغالب على الرواية في هذه الأيام. فهي أكثر ألوان الرواية تناولاً لدى الروائيين، كما أنها اللون الذي يحظى بأكبر تقدير. وروايات مثل "الأبناء والمحبون" و"صورة الفنان الشاب" و"غرفة يعقوب" من الروايات التي تدخل هذا النطاق كل بأسلوبها الخاص؛ وكذلك أغلب أعمال كومتون مكنزي وولبول وبرسفورد وعدد كبير غيرهم من ذوي المواهب المرموقة. والروايات الثلاث الأخيرة هي خير الروايات التسجيلية التي ظهرت في السنوات الأخيرة. وعلى أية حال فإن روائع الروايات المعاصرة ليست من الروايات التسجيلية، وسنحاول أن نتناولها بتفصيل أكثر. غير أن علينا في أول الأمر أن نتناول نوعاً من الرواية ذات الخصائص المشابهة للرواية التسجيلية تشابهاً سطحياً، كانت منذ جيل مضى ذائعة ذيوعاً كبيراً، وإن كان يبدو أنها تنتهي الآن إلى الزوال.

هذا النوع من الروايات يتمثل في "ثلاثية كليها نجر" و"تاريخ أسرة فورسايت" و"ميكافيلي الجديد" و"تسجيلات دريزر للحياة الأمريكية". والهدف المباشر لهذا النوع يختلف أساساً عن أهداف الروايات التي درسناها حتى الآن. فهي أقل طموحاً، وأقل شمولاً، وأكثر مباشرة ونفعية. وهذا النوع من الروايات لا يقدم على أن يرسم صورة لمجتمع يصلح

لكل زمان، فموضوع هذه الروايات أكثر تواضعاً وتحدداً، وهي تهدف إلى أن تعرض لنا قطاعاً من مجتمع معاصر وتعرضه لنا، فوق ذلك، في تغيره. ومرة ثانية سأحاول أن أعود إلى تولستوي، لكي أؤكد الفرق بين رواية الحقبة هذه والرواية التسجيلية. فتولستوي لم يكن مهتماً بتطور المجتمع، كما لاحظ ذلك بحق مستر لبوك. الذي أقتبس منه مرة أخرى، قوله في معرض حديثه عن الشخصيات في رواية "الحرب والسلام": "إن كونهم رجالاً ونساء من عصر معين، وكونهم جنوداً وساسة وأمراء من روسيا في عصر الأزمة، بكل الظروف المحيطة بهم في الزمان والمكان، لا أهمية ولا تأثير له على روح الدراما في الرواية، فهم كذلك بطريقة ثانوية، لقد حدث أن كانوا كذلك.... إنما قد رسم أساساً أن يؤدوا دورة الميلاد. والنمو فالموت والميلاد من جديد. إنهم يصورون القصة المعادة دائماً وفي كل مكان، وماضجة العصر البارع الذي ولدوا فيه إلا عرض".
والجزء الأخير من هذا القول صحيح، لا عن "الحرب والسلام" وحدها بل عن كل عمل من أعمال الخيال على مر العصور. ولكنه لا يكاد يصدق قط على رواية "ميكافيلي الجديد"، ويصدق جزئياً على "ثلاثية كليها بحر" وعلى جزء من "تاريخ أسرة فورسايت". كان هدف تولستوي جمالياً ولم يكن كذلك هدف روايات جلزورثي وويلز" حقاً قد يرتفع هذان الكاتبان إلى عالم الخيال أحياناً، ولكن ذلك يحدث عرضاً لا نتيجة لهدف يريدانه. ومن ثم فإن رواية الحقبة تختلف عن الرواية التسجيلية من حيث الشكل، لا من حيث القيمة الفنية فحسب، بل ومن

حيث النوع كذلك. إنها لا تحاول أن تعرض علينا حقيقة إنسانية صالحة لكل زمان؛ وحسبها مجتمع في رحلة انتقال معينة، وشخصيات حقيقية بقدر ما تمثل هذا المجتمع فحسب. إنها تحيل كل شيء إلى خاص، نسبي وتاريخي. إنها لا ترى الخيال بغين الخيال الشامل، وإنما بالعين الإخبارية غير الفاحصة، بعينها ذكاء يحسن التقنين.

وارتباط الرواية بالحقبة لابد بالطبيعة أن يقلل من قيمتها، والأوصاف الكثيرة التي يوردها بتيت وويلز عن المخترعات التي غيرت الحياة الحديثة، أوصاف شائعة بالطبع، وهي مخترعات هامة في مجالها، ولكن لا أحد يستطيع أن يتخيل لها أية قيمة في رواية تتحرك في توتر خيالي كرواية "الحرب والسلام"، أو حتى رواية "أبراج بارشستر" وفي إحدى الروايات الحديثة تجعل المؤلفة أحد أشخاص الرواية يهرع لكي يشترك في مشهد عنيف داخل سيارة مرتفعة الضجيج، وكانت السيارات قد بدأت تظهر إلى الوجود حينذاك، فكانت تلك هي الطريقة التي اتبعتها في إخبار القارئ بهذه الحقيقة ولتؤكد له أن المجتمع يتطور!!.

لقد قلل ربط الرواية بالحقبة من قيمتها. ولكنه أيضاً، زيف إلى حد غير معقول معايير النقد لفترة من الزمن، وما تزال معايير النقد تعاني من ذلك حتى الآن. فقد أصبحت دقة التفاصيل المعاصرة أكثر أهمية من دقة الخيال. فقد كان الروائيون يفخرون بوجه خاص بما يبذلونه من جهد لجمع وثائق لموضوعاتهم، وكأن جهد الخيال عندهم سهل تافه بالقياس

إلى ذلك، لا يحتاج لأي مجهود. ولو كانوا قد نظروا نظرة سريعة في تاريخ الرواية لأدركوا سخف هذه المقاييس. وسواء كانت تفاصيل الحقبة في رواية "الموت العتيق" أو "توم جونس" أو "مرتفعات ويذرنج" أو "سوق الغرور" أو "ابنة العم.. بت" دقيقة أو غير دقيقة من الناحية التاريخية، فإن ذلك لا أهمية له إلا عند متحذلقي المتأدبين. وأما أن تفاصيل الحقبة في "ثلاثية كليها نجر" أو في "تاريخ أسرة فورسايت" صحيحة من الناحية التاريخية فذلك أمر سيفقد أهميته بعد عشرين عاماً، بل لقد فقد بالفعل أهميته؛ لأن رواية الحقبة قد انتهت؛ وأضحت شيئاً عتيقاً، وأصبحت خير الأعمال الروائية المعاصرة تكتب في بلون آخر.

ومن خير ما كتب عن الرواية التاريخية وأكثره فائدة ما كتبه الناقد الفرنسي رامون فرنانديز في مجموعة مقالاته "رسائل" فقد قدم في مقالة له عن بلزاك تفرقة بين الرواية كشكل جمالي بحت وبين ما نسميه "بالسرد". ورغم أن "السرد" يتضمن نوعاً أكبر بكثير من رواية الحقبة، فإن ملاحظات هذا الناقد فيه تنطبق بدقة بالغة على تلك الأخيرة. حتى ليمكن أن أورد كلامه هنا دون تعليق. يقول: "إن الطريقة التي يفرق بها المرء بين "الرواية" و"السرد" هي أن الرواية تمثل الأحداث التي تأخذ وضعاً في الزمن تمثيلاً يخضع للظروف التي تنشأ فيها هذه الأحداث وتتطور. أما "السرد" فيمثل أحداثاً وقعت، تمثيلاً ينظمه القاص بحسب قوانين "الكشف والاستمالة"... فالفارق الأساسي إذن، هو أن حدث

الرواية "يقع"، بينما حدث "السرد" قد وقع فعلا، وليس هذا اختلافاً شكلياً بل اختلاف سيكلوجي[1]. هذا هو رأي فرنانديز بوجه عام وقد وددت أن أقتبس كل ما يقوله بشأنها، ولكني مضطر أن أقتصر على العبارات التي تتصل خاصة برواية الحقبة.

يقول: "فالسرد في معالجته للماضي، كما عاشه الناس، لا يهتم بالشخصيات أو التطور الحي أو العملي للمشهد أو العقدة النفسية أو الشخصيات، وقد يستعيض عن كل ذلك؛ بل هو في الحقيقة يستعيض عنه غالباً إن لم يكن دائماً؛ بأسلوب من العرض أقرب من ناحية إلى المنطق والقوانين العقلية للترابط. ومن ناحية أخرى إلى الرسم والقوانين العامة للوصف. ذلك أنه بمجرد أن يكف المرء عن التعبير عن الحياة الحقيقية التي تبعث على الاقتناع من خلال تكشفها عبر "الزمن" وبمجرد رغبته في أن يقص ويروي ويقدم الحقائق. فإنه يلجأ راضياً إلى أنسب وسائل العرض والإقناع. فيسعى وراء أسباب السلوك ووراء الاستمرار البارع للمشاعر، وذلك الاستمرار الذي كثيراً ما يؤخذ على أنه استمرارها الواقعي الحي... وهكذا فإن السرد يميل إلى الاستعاضة عن العرض الحي بنظام من العرض الذهني، وعن البراهين الجمالية ببراهين منطقية".
ويختم الأستاذ فرناندیز، بعد عرضه المستفيض الهام لتلك النظرية بقوله:

---

(1) Messages, Roman Feruand's, Librairi Galllmard, Paris. Ais Translated by Montgomery Belgion. (cupe) Ihaveused Mr Pelgion's Translation.

"تستوحي الفكرة في الرواية من خلال العرض الملموس، الذي يكشفها كما كانت في شفافيتها؛ أما في السرد فالفكرة هي التي تحدد هذا العرض، أو هي على الأقل تعرض وفق خط مجرد ومثالي".

هذه الآراء العامة، كما أرى، يمكن أن تنطبق بسهولة تامة على رواية رواية الحقبة. ولنأخذ أولاً الملاحظة الأخيرة، ولنلاحظ كيف تحدد الفرق بدقة بين "سوق الغرور" و"ميكافيلي الجديد" أو "تاريخ أسرة فورسايت" فهذه الروايات الثلاث صور للمجتمع؛ وفكرتها على حد تعبير فرنانديز هي فكرة المجتمع، ولكن هذه الفكرة في "سوق الغرور" "تصور من خلال العرض الملموس الذي يظهرها كما كانت في شفافيتها" هذا بينما نجد العرض في "ميكافيلي الجديد" و"تاريخ أسرة فورسايت" تحدده الفكرة، أو هو يقوم على الأقل وفق خط مجرد ومثالي. "فمفهوم المجتمع عند ويلز وجازورثي مفهوم مجرد في أساسه، لا حقيقة خيالية، وهما من ثم لا يعيدان خلق المجتمع في رواياتهما، إنما يصورانه فقط، أو بالحري يصوران أفكارهما عنه. أما ثاكري فيدع شخصياته تنطلق، إنه يحييهم باستمرار. في الحاضر النفسي لا الحرفي" وفي النهاية تنهض أمام أعيننا صورة للمجتمع. ولكن المجتمع عند ويلز وجلزورثي تام النضج كفكرة منذ البداية، إن الشخصيات لم تخلقه، بل إنه هو الذي يخلقهم، ولكنه في نفس الوقت وراءهم، يوجد كشيء قائم بذاته، ولا تتأتى له الدلالة التامة إلا بواسطة فنون "العرض والاستمالة". وهذا يعني أيضاً، ولنرجع مرة أخرى إلى فرنانديز إن

الأحدث من الناحية السيكولوجية قد "وقعت بالفعل" وأن أسبابها أي فكرة المجتمع كانت قائمة قبل أن تبدأ هذه الأحداث، وفي عبارة أخرى لم تؤخذ تلك الأحداث وهذه الشخصيات كحقائق في ذاتها، بل استخدمت كصور لحقيقة تظل بالخارج دائماً ولا تتجسد أبداً، وقد ينسى ويلز وجلزورثي الفكرة للحظات، فإذا هما ورائيان يسيران في السبيل المطروق مثل ثاكري وديكنز. ولكننا هنا ندرس الشكل الذي استخدماه وغلب عليهما، وهو شكل تنطبق عليه بوضوح كل النقائص التي أوردها فرنانديز عن السرد، إنه ليس شكلاً جمالياً في جوهره ولا يبلغ من يكتب فيه صفة العمومية **Universality** بخضوعهم لقوانينه، وإنما بتغاضيهم عنها. إنه يخلع أهميته على عناصر لن تكون لها فيما بعد غير قيمة تاريخية، هي جو الحقبة أو البيئة المعينة.

فالكاتب الخيالي يستطيع أن يرسم صورة للمجتمع، ولكن المؤرخ وحده هو الذي يستطيع أن يعيد بناء مجتمع معين، أو يعرض لنا مجتمعا في تطوره؛ ورواية الحقبة، بحق، نوع زائف من التاريخ يقتحم عالم الرواية، من وقت لآخر. وهي لا يمكن أن تكون تاريخاً وقصصاً في وقت واحد، فإذا كانت ذات نفع للباحث الاجتماعي فلا غناء فيها للناقد الأدبي، والعكس بالعكس. وإن اجتمع العنصران فبالالتصاق ولا يكونان مخلوقاً واحداً. وفي الأسطورة البدائية البسيطة سمة فلسفية كبيرة من الخيال تفوق ما في ذلك الشكل بدرجة كبيرة.

ويمكن أن يقال الكثير عن رواية الحقبة، لولا أن ما قلناه يكفي لعرض قصير للأشكال الكبرى، التي لا تمت هذه إليها. ولا شك أن أبرز عملين هامين في الرواية في هذا العصر هما "البحث عن الزمن الضائع" و"يوليسيز" ولا تقع أية واحدة منهما في دائرة تقاليد الرواية التسجيلية، وقد رأى الناس فيهما أنهما من شكل جديد. وهما، لأسباب تتصل بالعصر، يتطلبان عناية خاصة.

فقدقيل عن الأولى، بحق، إنها عمل عظيم. غير أنها لا تعدو عنوانها قط، تنقيب وإعادة خلق لمشاهد مضت. إنها لأقرب شبه في روحها وشكلها بثاكري أكثر منها بتولستوي. فالحاضر هو نقطة البدء عند بروست كما هو عند ثاكري. وبروست يكسب روايته وحدتها، مثل ثاكري، بتصويره الحاضر تصويراً شاملاً يحدد موضع الماضي، ويضمه إلى أجزاء الصورة غير أن بروست لم يقتف الطريق المألوف كثاكري في تلك الصورة المكانية للماضي؛ فهو يأخذ أي شيء وبأية طريقة، ويتحرك إلى الوراء وإلى الأمام كما يرغب، غير متقيد بالقصة، بل بالحركة النفسية خلفها، تلك التي تركب فيها المناظر المتعددة وكأنها مركبة في فسيفساء متحركة. فتلك الحركة النفسية هي التي تعطي روايته وحدتها، نوعاً من الوحدة بنقلة واحدة. والرواية، من النظرة السطحية، مجموعة من روايات الشخصية، والروايات الدرامية نسج بعضها ببعض، بيد أنها من الناحية الأصيلة العميقة، مثل فريد للرواية الدرامية، ذات نهاية لا تتمثل في

حدث خارجي بل في ذهن المؤلف: نهاية بحث أكثر منها نهاية صراع. ولو اقتطعنا بعض أجزاء هذه الرواية من سياقها لأمكن أن تعد كل منها رواية شخصية، ولكن كتابة رواية الشخصية قد يفهم على أنه حدث درامي في ذاته، وهذا هو ما فعله بروست على مستوى آخر من الخيال وفي خلفية عمله العظيم. والحق أنه لم ينجح قط في فصل عمله عن ذاته وإخراجه بعيداً كذاتية مستقلة؛ فالحبل السري لم يفصم قط؛ ولكنه استطاع بلمسة عبقرية أن يحول هذه النقيصة إلى مزية. إنه لا يقدم لنا نتائج خياله فحسب وإنما يقدم لنا خياله في حركته المستمرة، وفوق ذلك يقدم لنا أثر هذه الحركة على نفسه، مضافاً إلى ذلك أفكاره عن تلك الآثار. فما يعرض علينا إذن، ليس مجرد عدد من الروايات، بل العقل الذي يدركها، وهو في حالة صراعه معها. وقد يمكن أن نقول عن رواية بروست أكثر مما يمكن أن نقول عن رواية اندريه جيد المزيفون "**les Aux Monnageurs**" "إنها رواية عن روائي يكتب رواية" فالشكل فيها مقبول لأنه يناسب عبقرية بروست الفريدة، ولكن من المشكوك فيه أن يستطيع كاتب غيره استخدام هذا الشكل.

أما وضع "يوليسيز" فإنه يختلف عن ذلك إلى حد ما. فقد قيل عنها إنها كانت ثورة في فن الرواية وأنها ليست رواية على الإطلاق بل هي نهاية الرواية وبداية شيء آخر. فإذا كان مجال رواية الشخصية هو المكان، ومجال الرواية الدرامية هو الزمان، فإن رواية "يوليسيز" كما يرى

بعض الدارسين نوع من "المكانية- الزمنية"، وهدفها ليس عرض نمط للمجتمع أو القدر، وإنما رصد انسيال الحياة في حركتها. فالشخصيات والفكاهات والعواطف تدخلها، ولكنها جميعاً ليست إلا وسائل لتحديد الشعور بالزمان والمكان في تغيرهما الدائم.

"ويوليسير" عمل أدبي فريد، وقارؤها يؤخذ بما فيها من بعض التجديد الفني، غير أنها ليست في بنائها ثورة فنية. فأخطاؤها بينة: تصميها متعسف، ونموها ضعيف، ووحدتها تدعو إلى النظر. وهي تبدأ كراوية "الحرب والسلام" من نقطة تحكمية، غير أن فيها عيباً خاصاً بها: هو أنها يمكن أن تنتهي -كما انتهت- نهاية صالحة في أكثر من موضع. فللفصل الأول، وللفصلين الأولين، وللفصلين الثاني والثالث، وللفصل الخامس وللفصل الأخير، لكل من هذه الأقسام وحدة، لا تقل عن وحدة الرواية كماً ونوعاً. والأحداث في "يوليسيز" تجري عن طريق التراكم لا عن طريق التطور فالخطة التي يعلن جويس أنه سلكها في "يوليسيز" نظرية وطارئة بحتة، إذ هي بليست المبدأ المحرك للكل، إنما هي مفتاح قد نفتح به الرواية إذا أردنا. ولا ينبغي أن نأخذ الرمزية في "يوليسيز" مأخذ الجد، رغم ما يبدو للنظرة الأولى، من أنها قد تكون ذات فائدة في إكساب الرواية قيمة جديدة، فإننا لو تأملناها لا نجد لها غير قيمة ضئيلة. وعلى أية حال فلا مناص من الحكم على يوليسيز كما هي: فأثرها من حيث هي عمل من أعمال الخيال هو كل ما تعتمد عليه.

وليس لأهداف المؤلف ولا لنظرياته أية قوة في التأثير على القارئ.

وإصرار جويس على الإطار الرمزي للرواية، إذن، اعتراف بأنها لا شكل لها في ذاتها. فالحبكة في "يوليسيز" في تلك الحالة إطار بسيط يراد به أن يحد من انعدام الشكل فيها، إنه قالب خارجي، يحول دون أن ينتهي الموضوع إلى فوضى كاملة. ولكن لما كانت هذه الضوابط خارجية، وكانت الرواية لا شكل لها، فإن القارئ يحس بأثر ذلك على الفور، ولأنه لا يعلم أن ستيفن هو تليماخوس وأن بلوم هو أديسيوس، أو لأنه لا يحفل كثيراً إذا علم بذلك فإنه لن يدرك لماذا بدأت الرواية عند النقطة التي بدأت بها بالضبط ولماذا انتهت عند نقطة انتهائها.

في كل ذلك بعض الحق، ولكن الحقيقة في نقده أقل إقناعاً مما تبدو. فرواية "يوليسيز" رغم بنائها التعسفي، فيها نوع من الوحدة يشبه ما في رواية الشخصية غير المتماسكة، فهي ترسم مجتمعا، ومبررها أنها تستمر في طريقها إلى أن تكتمل الصورة. أما ثاكري فيظل يمد في صورته بالانتقالات البارعة من حادثة لأخرى، على حين أن جويس لا يستخدم أية انتقالات بارعة أبداً، فهو يرسم كتلة صماء فوق قماشة حتى إذا انتهى منها انتقل إلى سواها. والنتيجة أن صورة ثاكري تنمو بلا انقطاع، وأنها كاملة وغير قابلة للتجزئة، على حين أن صورة جويس أجزاء متتابعة، كل جزء بطريقة مختلفة مكونة كلا مفككا ومطولا، ولكنه لا يخلو من تأثير.

ولا بد أنه كان يريد أن يقدم إلى القارئ إحساساً بسيال الحياة الذي

اضطره أن يتخذ هذا البناء غير المصقول. إن تسجيل الأفكار التي تطفو في يوم واحد بذهن شخص ما، قد تملا عدة مجلدات. وتطبيق نفس المنهج على عدة أشخاص يجعل أي تصميم للبناء مستحيلاً. ومع ذلك فمن الواضح أن جويس قد أراد أيضاً، وهو يفعل ذلك. أن يرسم صورة للحياة في دبلن، وهكذا اعتمد على بضع ساعات التقطها من الأربع والعشرين ساعة، يمكن لشخصياته أن ترى فيها المدينة من زوايا مختلفة. والحبكة وإن تكن غير مصقولة قد فرضتها محاولاته رصد انسيال الحياة. وهو، فوق ذلك؛ لا يرصد هذا الانسيال. فخيالات بلوم الطافية تخبرنا بقدر كبير عن نفسه، ولكنها لا تدع الزمن يظهر في تدفقه، وعلى العكس من ذلك فإن كل شيء في يوليسيز سكونه البالغ الركود، فالزمان يظل ثابتاً خلال كل مشهد حتى يتهيأ جويس للانتقال إلى المشهد التالي. وسبب ذلك أن الأفكار الطافية التي لا نتبع أي تسلسل، وقد ألغت معنى السببية، عاجزة عن الإيحاء بمعنى الزمن وأن أذهاننا تدرجها في قائمة من الصفات تكون شخصية بلوم، لا في سلسلة من حالات ذهنية تتبع إحداها الأخرى. إننا نهتم بطبيعتها، لا بنظامها في التتابع، ولذا نرى شخصية بلوم وهي تبنى، حين كنا نتوقع أن نرى حركة. والحق أن كاتباً لم يستطيع قط أن يرصد سيال الحياة، فرصده يعني التعارض مع ذلك التجريد، أو ذلك الانسحاب إلى ركن من أركان الحياة، وهو كما رأينا شرط في الخيال الخلاق. وجويس في محاولته لرصد سيال الحياة لم ينجح إلا في الإتيان بشيء مختلف كل الاختلاف.

"فيوليسيز" إذن، فاشلة، إذا أخذت على أنها محاولة لتخطي أقسام الرواية، أما إذا كانت قد رسمت، كما يبدو، لتكون استعادة الرواية النثرية، وبداية لشكل جديد، فهي ناجحة حقاً، في كونها نوعاً جديداً من رواية الشخصية، جديراً بكل اهتمام. وهي عادية أو كاذبة حين تحاول أن تقدم حركة أو تصف نمواً، كما في شخصية ستيفن ديدالوس، على سبيل المثال، وهي رائعة عندما تمس كل ما هو ثابت ونمطي: كما في شخصية بلوم، وفي الحوار والخواطر والتأملات، فهذه في غالبيتها كليشيهات شأن كل الشخصيات الثابتة، والحوار الفكاهي وتأملات بلوم حافلة بأفكار تصلح مواضيع لكاتب المقالة والحوار موسوعة للعبارات الشائعة على ألسنة أهل دبلن. فجويس يرى كل شخصياته، ما عدا الشخصية الرئيسية، تماماً كما قد يراها كاتب الرواية الشخصية التقليدي وهم: بك مليجان وجون إجلنتون وأ. إ. ورجال الصحافة والقساوسة والسكيرون والمتسكعون والعاهرات والجنود. الرواية صورة شاملة لدبلن، وليست انطباعاً ليوم عابر، وسيال الحياة فيها يتجمد إلى مادة لموضوع عن الشخصيات والمناظر، إلى ذلك ولا شيء أكثر، واليوم مجرد إطار للصورة، وهي من هذه الناحية وافية بغرض الكاتب.

الحق أن الرواية قد قلبت ما أراد أن يفعل جويس إلى شيء آخر، وكأنما تم ذلك بإرادة أقوى من إرادة جويس نفسه، على أن أثرها، على أية حال ذو قيمة كبرى. فمحاولة كاتب ذي خيال قوي أن يوسع

الأشكال التقليدية أو يكسرها محاولة ذات آثار نافعة، رغم أنها قد تعيده إلى تلك التقاليد مرة أخرى. وجويس واحد من الكتاب المعاصرين القلائل الذين خلعوا، بمحاولتهم الثورة على التقاليد، حياة جديدة على رواية الشخصية، وما على المرء إلا أن يقارن (يوليسيز) بأية رواية شخصية تقليدية شئعة ليرى أنها أكثر صدقاً وأكثر غناء.

وقد يقال نفس الشيء عن رواية فيرجينيا وولف "مسز دلوي" وبشيء من التحفظ عن روايات هكسلي فقد ابتدعت فرجينيا وولف شكلا بالغ الدقة، وابتكر هكسلي شكلا من أجزاء معارة أعاد سبكها إلى أداة خاصة به في التعبير. وكلاهما من كتاب رواية الشخصية مثل جويس كتابتهما وصفية أكثر منها درامية؛ ورؤيتهما مستمدة من المشاهد أكثر منها من السياق، و"مسز دلوي" أهم صورة مكانية بارعة للحياة في الأدب المعاصر. والعلاقات التي تستخرجها أفقية، علاقات بين شخصيات أو أماكن مختلفة، لا بين علة ومعلول في الزمان، وحتى المشاهد التي تستدعيها من الماضي ذات سمة تصويرية بحتة؛ فهي لا تستدعي مشهداً مختلفاً، بقدر ما توضح جوانب المشهد الحاضر؛ لكل منها صفة يوم صيف من أيام لندن.

وإذا كنا قد ذكرنا جويس وفرجينيا وولف وهكسلي فإننا نكون بذلك قد تحدثنا عن كل الكتاب الانجليز المعاصرين ممن قاموا بأي تجديد مهم في بناء الرواية، وسواء نجحت تلك الحركات التجديدية في

المستقبل، وأياً كان التقليد الذي ستتباور إليه، وسواء كانت وليدة عوامل جديدة في الحياة الاجتماعية، أو في رؤية الكاتب لها أو وليدة الفكر المعاصر وحس العصر، فإن كل ذلك مسائل لا غناء في تقصيها إذ لا يعرف أحد شيئاً عنها. ولكن "يوليسيز" و"مسز دلوي" تفوقان من حيث كونهما روايتين نثريتين لهما تقليد جمالي خالص، عمل الجيل السابق، جيل رواية الحقبة، فصورة الحياة التي يصفانها، هي كما يقول فرنانديز ولنعد إليه: "فكرة يوحيها العرض الملموس" ويكشفها، كما كانت شفافة" فالصورة ليست "محددة بالفكرة" بل وليست حتى رغم آراء جويس، تعيش وفق خط مجرد أو مثالي، فهاتان الروايتان تمثلان رجعة ملتوية إلى التقاليد الخيالية الخالصة، وهما تستمدان تطورهما، بمقاومتهما لرواية الحقبة، من الشكل التقليدي الأسبق.

الفصل السادس

"خاتمة"

الغرض الرئيسي من الحبكة في رواية الشخصية –كما اتفقنا أول الأمر– هو أن تقدم ألواناً مختلفة من الشخصيات، وأن تحتفظ بهم في حالة حركة دائمة. ولما كان الأمر كذلك، فإن هذا النموذج من الحبكة لا يمكن أن يبرر على أنه تقليد أدبي غالب، إلا بإثبات أن الشخصيات التي يقدمها شخصيات صادقة. وهذا ما لم يحدث حتى الآن. نحن نعترف أن تلك الشخصيات ثابتة، وأن غرض الروائي أن يبرر هذا التحريف للواقع. ولكن إذا كانت الشخصيات غير صادقة بمعنى ما، كذلك، فسيغدو التحريف مجرد حيلة فنية بارعة. ولعل خير ما نواجه به هذه القضية، أن نستعرض بعض ملاحظات من كتاب مستر إ.م. فورستر "معالم الرواية".

لكي يواجه علماء الاقتصاد السياسي مطالب نظام اجتماعي متغير، وتطور الفكر في القرن الثامن عشر، ابتكروا الرجل الاقتصادي. وبالطريقة نفسها، وفي نفس الزمن تقريباً، جعلت رواية الشخصية الرجل الاجتماعي شخصية مألوفة. والرجل الاقتصادي شخصية مجردة، وفي الرجل الاجتماعي كذلك لمسة من التجريد. فقد نستطيع أن نقول عنه إنه الصورة التي يخلقها كل إنسان لنفسه، عن وعي من ناحية، وبلا إرادة من ناحية أخرى، وذلك كي يوائم بين نفسه وبين المجتمع، هو الشخصية التي يود أن يبرزها أمام أعين المجموعة التي يحيا بينها، أو هو الشخصية

التي تفرضها عليه شخصيته، أو هو جزء من هذه الشخصية وجزء من تلك. وقد تبدو هذه الصورة الاجتماعية للنظرة المتعجلة، مجرد واجهة، إلا أنه من الواضح أنها وجه من وجوه شخصية صاحبها، حتى وإن بدت مغايرة له. هي ليست كل صاحبها، ولكنها تصدق عليه. إنها الجزء الذي تضعه منه رواية الشخصية في صدر الصورة.

هذا هو نموذج الشخصية، كما نتخيل، والذي يدعوه المستر فورستر "بالشخصية المسطحة" في مقابل الشخصية المتكاملة، يقول: "كانت الشخصيات المسطحة تدعى بالشخصيات الفكاهية في القرن السابع عشر، وأحياناً كانت تدعى بالأنماط وأحياناً بالشخصيات الكاريكايترية. وهي تقوم، في صورتها الخالصة، على فكرة أو صفة واحدة. فإذا كان لها أكثر من عنصر، فإنها تكون عناصر متشابهة متكررة تكرر المنحى في الدائرة.. والشخصية المسطحة الحقيقية يمكن أن تعبر عنها جملة مثل "لن أهجر المستر ميكوبر أبداً" هذه هي شخصية مسز ميكوبر وهي تقول إنها لن تهجر مستر ميكوبر وهي لم تهجره ومازالت تلك هي شخصيتها". ويشير إلى المزايا التي تستمتع بها الشخصيات المسطحة فيقول: "إننا نتعرف عليها بسهولة كلما دخلت مسرح الأحداث" و"من السهل على القارئ أن يتذكرها بعد ذلك"، وهي مزايا تتصل عرضا، بصور الناس الاجتماعية عن أنفسهم، ولا شيء آخر. ثم يضيف أن "الشخصية المسطحة الجادة أو التراجيدية ثقيلة الظل، ففي كل مرة تدخل علينا

صارخة "الثأر!" أو "إن قلبي لينزف من أجل الإنسانية!!" وأياً كانت العبارة، تلقي في نفوسنا شعوراً بالكآبة. وقد بنيت إحدى روايات (الرومانس) وهي لكاتب معاصر مشهور، على فلاح من سسكس يقول فيها: "سأحرث شجيرات الشوك من تلك القطعة من الأرض" وها هو ذا الفلاح، وها هي ذي قطعة الأرض المليئة بالأشواك، هو يقول إنه سيحرثها، وهو يحرثها، ولكن ذلك لا يشبه القول "لن أهجر مستر ميكوبر أبداً!!" لأن إصراره أضجرنا حتى لم نعد نحفل بنجاحه في الحرث أو بفشله.

وعلى أية حال فإن هذا التفسير لا يكفي بل لعله لا يكون تفسيراً على الإطلاق. فالسؤال هو: لماذا نضيق بتكرار عبارة مثل "سأحرث شجيرات الشوك من تلك القطعة من الأرض" وما تنطوي عليه من إلحاح ولا نضيق بعبارة مثل "لن أهجر المستر ميكوبر أبداً"؟ من الواضح أن سبب ذلك أن عبارة مسز ميكوبر تصدر عن صورتها الاجتماعية المصطنعة، وإن هذه العبارة رغم أنها "كليشيه" تكشف لنا عن حقيقة المرأة، بينما يميل فلاح سسكس إلى أن يكشف لنا عن قلبه، فيرينا بدلاً من ذلك صورته الاجتماعية، دون أن يلتفت المؤلف لذلك. فعبارته إذن، زائفة في وضعها، بينما عبارة مسز ميكوبر صادقة وعبارة مثل "الثأر!" و"إن قلبي لينزف من أجل الإنسانية!!" و"سأحرث شجيرات الشوك من تلك الأرض" كلها أمثلة على طبيعة لا إرادية، وليست كذلك عبارة مسز ميكوبر. وهذا هو الاختلاف الحقيقي بينها.

وإلى هنا تتشابه الشخصية المسطحة عند فورستر والشخصيات النمطية الثابتة، ولكن فورستر كما يبدو، لا يهتم بها، فهو يغض من شأنها دون إنصاف، بمحاسبته لبعض الشخصيات المسطحة وكأنها شخصيات متكاملة، يقول: "إن الكونتيسة في رواية" "إيفان هارينجتون" تصلح هنا مثلاً صغيراً جيداً. ولنقارن ذكرياتنا عنها بذكرياتنا عن بيكي شارب. نحن لا نتذكر ما صنعته الكونتيسة، أو ما مرت به. أما ما نذكره عنها بوضوح فشخصيتها وعبارتها التي تصورها: "رغم فخرنا بأبينا فينبغي أن نخفي ذكراه" فكل طبيعتها الخصبة تنبعث من تلك العبارة. إنها شخصية مسطحة. وبيكي شخصية متكاملة ولكنها أيضاً ليست كاملة الصنع. غير أننا لا يمكن أن نلخص وجودها بعبارة واحدة. ونحن نذكرها حين نذكر المشاهد العظيمة التي مرت بها، وكما تطورت من خلال تلك المشاهد، أعني أننا لا نتذكرها بسهولة، لأنها تنمو وتضمحل ولها وجوه مختلفة شأن الإنسان". ومع ذلك كم من الناس يتفقون مع فورستر حول بيكي؟. ويقول عن شخصيات تولستوي إنها متكاملة، وكذلك إيتا بوفاري وكاثرين ايرنشو وأنا كارنينا فيما نتصور. ولكن إذا قارنا بيكي بهؤلاء، رغم فهمنا العميق لها، ورغم روعتها وتفردها، لوجدناها مسطحة كشخصية مسز ميكوبر والمستر بيكويك الذي يقول عنه فورستر عبارته البارعة: "إننا نستطيع أن ننظر إليه في أية لحظة ومن أي جانب فلا نراه أكثر سمكاً من أسطوانة الحاكي" وأغلب الظن أن مستر فورستر قد حاد قليلاً عن جادة الصواب بالمقياس الذي وضعه للشخصيات المسطحة. ذلك أن

بيكي لا يمكن التعبير عنها بجملة واحدة؛ ولكن مع ذلك يمكن أن تعبر عنها عدة عبارات، وهي تبعاً لهذا، أقرب إلى مسز ميكوبر منها إلى أنا كارنينا. إنها امرأة ومع ذلك فهي كما ذهب أحد النقاد الفرنسيين، امرأة عاجزة عن العاطفة أو الحب. وفضلاً عن ذلك فإن المعيار الذي وضعه فورستر للشخصية المتكاملة وهو قدرتها على "مفاجأتنا بطريقة مقنعة" معيار سليم جدا. فالشخصية إذا لم تفاجئنا قط شخصية مسطحة. والشخصية إذا لم تقنعنا شخصية مسطحة تبدو في ثوب الشخصية المتكاملة، تلك الشخصية التي نجد فيها ما في الحياة من عناصر لا يمكن توقعها- إنها الحياة في صفحات كتاب" ولكن بيكي لا تفاجئنا أبداً بما يكفي لتكون شخصية متكاملة. وهي تكاد تخلو من العنصر الرئيسي في الحياة الذي يستعصي على التوقع وهو الرغبة والجنس.

ولعل خير ما نفعله لفهم الشخصية المسطحة في صورتها الحقيقية بعد أن رفضها فورستر هذا الرفض السريع، أن نورد قائمة موجزة ببعض الشخصيات المسطحة الهامة: بارسون آدمز (الذي يستبعده مستر فورستر مع ذلك) وبارتردج وسكواير ويسترن وكومودور ترنيون ولسماهاجو وبايلي نيكول جارفاي وداندي دينمونت، ودنالددا جيتي والمستر كولينز ومس بيتز وبيكي شارب وكابتن كوستيجان والميجور بندينيس وجوسيدلي وبيكسنف وسام ويلر ودك سويفلر وسيري جامب وكلب ومسز جويسزر ومسز بروداي، وروى ريشموند وكيبس ومستر بولي

وغيرهم ممن تملأ أسماؤهم الصفحات. ولو استبعدنا هؤلاء جميعاً لاستبعدنا ثلاثة أرباع شخصيات الرواية الانجليزية على الأقل، بل ولاستبعدنا مناطق بأكملها من انجلترا في مجال الخيال، فلا تتبقى إلا مناطق هنا وهناك ذات وجود حقيقي حي، ولكنها غير آهلة مثل مستنقعات يوركشاير و"سسكس" وجورج دوجلاس باربي. ليس من السهل إذن إلغاء الشخصيات المسطحة بهذه البساطة. والحق أن مستر فورستر يحس، إذ يفعل ذلك أن هناك خطأ ما. فهو يلاحظ أن الرواية المركبة، تتطلب دائماً شخصيات مسطحة إلى جانب الشخصيات المتكاملة كذلك. وديكنز دليل على ذلك. فشخصياته كلها تقريباً مسطحة.. كل فرد منها، على التقريب، يمكن إيجازه في جملة. ومع ذلك ففيها ذلك الإحساس الرائع بالعمق الإنساني. وربما تدفع حيوية ديكنز الهائلة بشخصياته إلى التذبذب قليلاً، حتى لتكتسب من حياته ما يجعل لها وجودها الخاص.. ويبدو جانب من جوانب عبقرية ديكنز في استخدام الشخصيات النمطية والكاريكاتيرية، لأناس نتعرف عليهم بمجرد عودتهم إلى الظهور، ومع ذلك فإن لهم تأثيراً قوياً بعيداً عن الآلية، ورؤية إنسانية غير ضحلة. وللذين لا يحبون ديكنز مبرراتهم الوجيهة. فلابد أن تكون له عيوبه. وهو بحق أحد كتابنا الكبار، ويوحي نجاحه البعيد في خلق الشخصيات المسطحة أن وراء هذا التسطيح أكثر مما يعترف به غلاة النقاد" أو أكثر مما يعترف به فورستر نفسه. فهو يحاول أن يقول إن شخصيات ديكنز حية رغم تسطيحها؛ بقوله إن

حيوية خالقها الهائلة تسبب لها "تذبذباً قليلاً حتى لتكتسب من حياته ما يجعل لها حياتها الخاصة" ولكن القول ينطبق على أية شخصية من صنع الخيال، ينطبق على ديمتري كارامازوف، كما ينطبق على الأب جوريو وبيكسنف. فالتخصيص هنا لا معنى له.

إن سمة الشخصية المسطحة، كما انتهينا في فصل سابق، أنها ثابتة.. وبمعنى آخر "يمكن التعبير عنها بجملة واحدة" أو بجمل قليلة. وعلامة الشخصية الدرامية أنها تنمو، ومن ثم فلا يمكن التعبير عنها بجملة واحدة، أو بجمل قليلة فالأولى، الشخصية الخالصة أو النمطية أو الفكاهية حسب تقسيم مستر فورستر، شخصية مسطحة، والثانية، الشخصية الدرامية، النامية، شخصية متكاملة. إلى هنا لا مجال للخلاف. ومع ذلك فالشخصية الأولى، قادرة على "التأثير غير الآلي والرؤية الإنسانية غير الضحلة" فكيف يتأتى ذلك؟

توضيح ذلك يسير جداً، فللشخصية المسطحة جانبان، بما أنها مسطحة فكل الشخصيات المسطحة، من الناحية الصورية، مصنوعة بمعنى ما. فهي تستمر في ترديد أشياء على أنها حقيقية. ولعل تلك الأشياء كانت حقيقية ذات مرة، ولكنها تخلت منذ بعيد عن وجودها المقنع الأول؛ وأصبحت مألوفة. وكل إنسان على هذا النحو، يردد بعض الآراء بما يشبه الآلية تماماً، كما يرد كل إنسان بعض الإشارات التي كانت من قبل تلقائية ذات دلالات شعورية. وهذا التراكم في العادات،

سواء أملته طبيعته أو فرضته التقاليد، هو الذي يجعل من الكائن الإنساني موضوعاً ممكناً للتفكه. والشخصية المسطحة تجسيد للعادة في المقام الأول.

أما الشخصية الدرامية فنقيض الشخصية أسيرة العادة، إنها الاستثناء الدائم، إنها تحطم العادة، أو تتحطم من أجلها العادة؛ إنها تكشف حقيقة ذاتها، أو هي في عبارة أخرى، تنمو. إنها تحيل طبيعتها الحقيقية إلى دراما، بينما لا تفعل الشخصية المسطحة ذلك. إلا بطبيعتها المتفعلة، أو على أحسن وجه، بشيء مما كان حقيقياً ثم لم يعد كذلك بعد. ولهذا فإن كلام الشخصية الدرامية حقيقي فعلاً، وكلام الشخصية المسطحة مظهري أو رمزي.

ومن الأمثلة القليلة التالية يمكن أن تزداد هذه المسألة الشديدة الوضوح وضوحاً:

المثل الأول.

وصية ما يكل هنشارد

ألا تدري إليزابيث فرفراي

بموتي، وألا تأسى من أجلي.

وألا أدفن في أرض مباركة.

وألا يطلب إلى سادن الكنيسة أن يقرع الأجراس

وألا يرغب أحد في رؤية جثماني

وألا يسير المشيعون في جنازتي

وألا تغرس الزهور فوق قبري

وألا يذكرني أحد.

على هذا أوقع باسمي.

وهاك الأمثلة الأخرى.

حتى للبيض مغزاه. أنظر كيف يأتي ثم يمضي!! كل المتع عابرة إننا لا نستطيع حتى أن نأكل طويلاً. ولو أننا أفرطنا في المشروبات غير الضارة لأصابنا الاستسقاء، ولو أفرطنا في الخمر لسكرنا. فيالها من فكرة مريحة!!

* * *

"ما دمت قد انتهيت إلى أنك غير جادة في رفضي، فسأختار أن أرد ذلك إلى رغبتك في مضاعفة حبي بالهواجس على أسلوب النساء العصريات المألوف".

* * *

"كاب بريتون جزيرة! رائعة!- أرني إياها على الخريطة هذه هي يقينا. سيدي العزيز، إنك توافينا دائماً بالأنباء الطيبة، لابد أن أذهب وأخبر الملك أن كاب بريتون جزيرة".

الاقتباس الأخير من التاريخ، أما الاقتباسات الأخرى فمن قصص. والفرق، على أية حال واضح جداً بين الاقتباسات الأخيرة والاقتباس الأول. فمايكل هنشارد يتحدث من القلب، أما الآخرون فيتحدثون من ذواتهم الخاضعة للعادة، والقارئ يعي ذلك في وضوح.

والمستر فورستر يكتب وكان القارئ لا يعي ذلك، كأن الشخصيات المسطحة وضعت هناك لتخدعنا، وكأن الروائي نفسه لم يفهم الجانب الآخر منها. ومن الواضح أنه لم يقصد ذلك تماماً، ومع ذلك فإن هذا الفرض هو سر اعتراضه على الشخصيات المسطحة. صحيح أن المسز ميكوبر تردد دائماً "لن أهجر مسز ميكوبر أبداً" وأن الكونتيسة تقول "رغم فخرنا بأبينا فينبغي أن نخفي ذكراه" غير أن هذا ليس كل شيء. فهما تقصدان ما تقولانه بمعنى ما؛ ولكن في طريقة مسز ميكوبر والكونتيسة من النفاق ما يكفي ليكشف بدقة عن الشخصية الحقيقية لكل منهما، تلك الشخصية التي تنطبع ملامحها على الوجه الآخر من الإسطوانة. وبكسنف هو الآخر إذ يرد دائماً قوله: "يا لها من فكرة مريحة"!! لا يعني ما يقوله أبداً، ومع ذلك فإن الواجهة توحي دون حاجة إلى توضيح، بالرجل الحقيقي الذي تخبئه وراءها. الرواية الدرامية تكاد تكون كشفا خالصاً، ورواية الشخصية إيماء تخيلي بحت. وبكسنف يقدم إلينا من خلال العرض المسطح التام حتى أن ديكنز لو لم يجعله يقترف عملاً وضيعا أو شائناً لعرفنا أنه منافق. إن كشف النقاب عن الشخصيات

المسطحة التي كان ديكنز مولعاً بها إلى هذا الحد، هو في الحقيقة عمل غير سار فهو يذيع على الملأ سراً مكشوفاً. فديكنز يضع حداً لحياة بكسنف حين ينزع عنه النقاب فلا يبقى منه شيء، إذ تختفي المادة باختفاء شكلها. أما ثاكري فقد كان أذكى من أن يفعل مثل هذا فهو نادراً ما يكشف النقاب عن شخصياته لأنه يدرك أنها دائما بلا نقاب.

هذا إذن هو السبب في أن الشخصيات المسطحة يمكن أن "توجز في عبارة، ويظل مع ذلك هذا الإحساس الرائع بالعمق الإنساني". على أن المستر فورستر رغم قوله هذا يظلم الشخصية المسطحة مرة أخرى. ولا شك أن عبارة "لن أهجر مستر ميكوبر أبداً" توضح لنا شخصية مسز ميكوبر حين نلتقي بها، ولكن هذه العبارة لا يمكن أن تكون خالفتها؛ إنها تحيا أمامنا لأنها تقول دائماً أشياء متعددة متمشية مع عبارة "لن أهجر مستر ميكوبر أبداً" كما أن لماحيتها الذكية في انتهاز الفرص وتفاؤلها الأحمق، وأسرتها المتزايدة دائماً، كل ذلك يتفق مع تلك العبارة. ولا شك أن الحقيقة الذائعة وتوافق صفاتها لا تجعل الشخصية المسطحة أقل تميزاً من حيث الإبداع الخيالي، من الشخصية المتكاملة، إنها ليست أقل صدقاً، ولكنها مختلفة فحسب. إنها ترينا الحقيقي الذي يختفي تحت سطح المألوف. ولو لم تفعل ذلك لكانت عديمة القيمة، ولما كان فيها "ذلك الإحساس الرائع بالعمق الإنساني"، ولأنها تكشف تلك المفارقة الدائمة بين المألوف والحقيقي، فإن عليها إذن، أن تعدها صفتين ثابتتين

غير قابلتين للحركة. فإذا نزعت نحو النمو فقدت المفارقة عموميتها.

* * *

من الواضح أننا وقد قسمنا الرواية النثرية إلى ثلاثة أقسام؛ رواية الشخصية والرواية الدرامية والرواية التسجيلية، وقد استخدمنا تقسيمات يمكن أن تنطبق كذلك، على الأشكال الأخرى من الأدب الإبداعي. وهذا أمر كان لابد منه فإن قوانين الخيال في بعض الأحوال، تظل هي هي سواء كان مجال تعبير الكاتب هو النثر أم الشعر، وسواء استخدم الشكل الدرامي أم الشكل الروائي. ومن الواضح أن الرواية الدرامية وثيقة الصلة في بنائها بقسم كبير من الأدب، بكل الأدب الدرامي في المحل الأول سواء التراجيديا أو الكوميديا، وكذلك بالأدب الملحمي والسيرة Sayr. في المسرحية تظهر الخصائص التي وجدناها في الرواية الدرامية في صورتها النقية: الانحصار في مشهد واحد؛ وعزل الشخصيات؛ وتكشف النمو في اتجاهه نحو الهدف؛ والصراع؛ والخاتمة؛ كل هذه الخصائص نجدها في المسرحية، كما نجدها في "مرتفعات ويذرنج" أو في "عودة الغريب". وربما كان "الانحصار في مشهد واحد" قابلا للمناقشة. ففي المسرحية يتغير المشهد بالطبع، ولكن ربما قيل إن ضرورات الخلق الدرامي تنفي عن التغير كل دلالة كبيرة، فقد يبدو في المسرحية مرج عاصف، أو شاطئ صخري قرب دوفر، أو فناء كنيسة؛ ولكن أنظار المشاهدين تثبت على منطقة صغيرة مضيئة، تظهر عليها

نفس الشخصيات مرة بعد مرة حتى ينتهي بينها الصراع. وكما يحدث في الرواية الدرامية كذلك يكون المنظر في المسرحية أكثر من منظر بعينه، فهو رمزي إلى حد ما وسواء حافظ المؤلف على الوحدات أم لم يحافظ، فإن العرض الدرامي الملموس يبعث إحساساً بالوحدة أتم من أي إحساس بها يمكن أن يبعثه أي نوع آخر من الأنواع الأدبية. وينطبق هذا على التراجيديا كما ينطبق على الكوميديا. فبينهما وبين الرواية الدرامية – كما رأينا– صلات وثيقة، فبين "مرتفعات ويذرنج" والتراجيديا صلة، وبين "الكبرياء والهوى" والكوميديا صلة. وإذن فالاصطلاح "درامي" اصطلاح دقيق في انطباقه على الرواية.

أما رواية الشخصية فإن كشف علاقات بينها وبين الشعر، أو بينها وبين الأدب الدرامي أمر أعسر من ذلك. فهي تبدو على عكس الرواية الدرامية، شكلاً نثريا خالصا. إنها النموذج الوحيد من الرواية الذي إن أعد للمسرح فقد كل معنى. وقد يمكن أن تعد للمسرح روايات "مرتفعات ويذرنج" و"عمدة كاستربردج" و"ديربارم"**La charteureuse deparme** لأن حركتها يمكن أن تركز في عدة مشاهد متطورة. أما عن الصورة الفسيحة للمجتمع في "سوق الغرور" و"توم جونس" فالمسرح أضيق من أن يتسع لها، حتى لتفقد "على المسرح" سعتها وخواصها المميزة لها. ولا نستطيع أيضاً أن نجد في الشعر ما يشبه رواية الشخصية إلا في شذرات هنا وهناك. ففي "المدخل إلى حكايات من كانتربري" ربما وجدنا لمحات قليلة من السخرية والاستبطان البارع، كما في

حكاية الشحاذين الظرفاء، ذات شبه برواية الشخصية، ربما، ولكن ذلك لا يمكن أن يقاس إلى ما في روايتي "توم جونس" و"سوق الغرور"؛ ولا يمكن أن تكون العلاقة بين المدخل وبين الروايتين كالعلاقة بين تراجيديا شعرية كبيرة، ورواية درامية عظيمة. ومن جهة أخرى فقد لاحظ الدارسون أن هناك علاقة بين رواية الشخصية وغيرها من الأشكال النثرية الأخرى، كمقالات أديسون، والمذكرات والرسائل والخواطر التي اعتاد الناس أن يسموها "بالشخصيات". وقد استأنفت رواية الشخصية في تطورها كل تلك التقاليد الصغيرة، وهي الآن أكثر أهمية من كل هذه الأشكال مجتمعة. أما الرواية الدرامية فقد عادت في تقاليدها إلى تقاليد المأساة الدرامية والملحمة؛ أي إلى أقدم التقاليد وأعظمها في الأدب الخيالي. ولم تأخذ رواية الشخصية شكلاً أدبياً واسعاً مرموقاً إلا في مرحلة متأخرة جداً.

ولما كانت الرواية شكلاً يقوم على مثل هذه الأصالة وذلك المدى، فإن أية تعميمات عنها لا تنطبق على أشكال أخرى من الأدب الإبداعي إلا في بعض الحالات الخاصة. على أن ذلك خير– وإن تم بصورة جزئية. إذ الغرض من هذه الدراسة هو أن أبين أن حبكة الرواية ضرورة شعرية أو جمالية كأية ضرورة في أي نوع آخر من الأنواع الأدبية. إنها صورة للحياة، لا مجرد تسجيل حرفي للتجربة، ولما كانت صورة فقد كان عليها أن تراعي الشروط التي يتم للصورة عن طريقها وحدها كمالها وعموميتها وهذه الشروط –كما حاولت أن أوضح– تنتهي إلى أن تكون

عرضاً للأحداث في الزمان والمكان. ويستطيع الكاتب، وقد رأى الحياة في بعدها الزماني، أو في بعدها المكاني، أن يبني علاقات حبكته وقيمها الدينامية بنجاح وحتى النهاية، وأن يحول إحساسه الغامض العرضي للحياة إلى صورة إيجابية، إلى حكم خيالي. وإن لنا نفس الحق في أن نطلب من الرواية هذا الحكم الخيالي كما نطلبه من التراجيديا الشعرية، ومن الملحمة؛ لأن الرواية شكل من الأشكال الفنية، كهذين. وإلا فهي لا شيء. فإذا لم يتم هذا التحول في أغلب الروايات فإننا لنعرف إذن كيف نقومها؛ إنها ليست أدباً وإنما مجرد اعترافات. وكذلك في رواية بالحقبة إذا قنع كاتبها برسم صورة للتغيرات المعاصرة في المجتمع فإننا ندرك تواً أن هذا ليس أدباً بل صحافة. والحق أن لما يذيع في عصر من بعض التقاليد أثره الكبير. وأن من العسير تقويض مكانة الأعمال التي استقر وضعها. ورواية الحقبة من هذا النوع ولعل الزمن وحده أن يزيحها من مكانها الخطير من الأدب، وأن يعيدها إلى دائرة أكثر تواضعاً. وعلى النقد أن يساعد بكل طاقته في هذا الشأن. ولا شك أن التجارب الكثيرة الجريئة التي حدثت أخيراً في الشكل قد نبعث مما شهدناه من ضعف مستوى التقاليد التي راعتها الرواية في العشرين سنة الأخيرة أو نحوها. ولو استطعنا أن نثبت أن تلك التقاليد ليست محاكاة للقديم، بل مجرد شيء عصري، فلعل موقفنا منها يكون أكثر فعالية وأقل عنفاً.

الفهرس